Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/modernebaukunst00sche

983/MV

MODERNE BAUKUNST

MIT 27 ABBILDUNGEN
AUF 24 TAFELN

KARL SCHEFFLER

MODERNE BAUKUNST

JULIUS BARD·BERLIN·1907

IM AUFTRAGE VON HANS VON MÜLLER
GEDRUCKT VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG

INHALT

Seite

Einleitung 1

Erste Reihe:

Stein und Eisen 7
Das Mietshaus 23
Das Geschäftshaus 40
Heimstätten 64

Zweite Reihe:

Sakralbaukunst 85
Akademische Baukunst 103
Das Denkmal 128
Vom Restaurieren 147

Dritte Reihe:

Kunstgewerbe 157
Erziehungsfragen 169

REGISTER DER ABBILDUNGEN

nach Seite

C. R. Ashbee in London: Landhaus zu Colswold in England .. 80
Peter Behrens in Düsseldorf: Tonhaus auf der Cölner Ausstellung 1906 99
———— Musiksaal auf der Dresdener Ausstellung 1906 .. 120
Dinklage & Paulus in Berlin: Mietshaus in Berlin 24
Martin Dülfer in Dresden: Dortmunder Stadttheater 40
August Endell in Berlin: Festsaal in Berlin (Detail) 16
Josef Hoffmann in Wien: Sanatorium Purkersdorf (Eingang) 56
Ludwig Hoffmann in Berlin: Kapelle des Virchow-Krankenhauses in Berlin 88
Wilhelm Kreis in Dresden: Bismarck-Denkmal [Entwurf] .. 128
Loring & Phipps in Boston: Landhaus zu Newton bei Boston in Amerika 80
Alfred Messel in Berlin: Das Haus Schulte in Berlin (von der Neuen Wilhelmstraße aus; Detail) 32
———— Das Haus Wertheim in Berlin (von der Voßstraße aus) 48
———— Landhaus in Wannsee bei Berlin 72
———— Vornehmes Stadthaus in Berlin (Gartenansicht) 104
Hermann Muthesius in Nicolassee bei Berlin: Landhaus [Entwurf] 72
Hans Poelzig in Breslau: Landhaus in Breslau 64
Richard Riemerschmid in Pasing bei München: Musikzimmer auf der Dresdener Ausstellung 1906 184
Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Bad Kösen: Treppenhaus in einem Privathause zu Swinemünde 176
Emanuel von Seidl in München: Landhaus am Walchsee .. 112

nach Seite

Henry van de Velde in Weimar: Vorraum für das Weimarer Museum 8

——— Eßzimmer auf der Dresdener Ausstellung 1906 .. 160

Emil Rudolf Weiß in Friedenau bei Berlin: Achteckiges Wohnzimmer auf der Dresdener Ausstellung 1906 (zwei Aufnahmen) 168

Ein gutes und ein schlechtes Reiterstandbild 136

Das Schwabentor zu Freiburg im Breisgau vor und nach der Restaurierung 152

Verfasser und Verleger danken auch an dieser Stelle den Herren Behrens, Dinklage & Paulus, Dülfer, Endell, Josef Hoffmann, Ludwig Hoffmann, Messel, Muthesius, Schultze-Naumburg, Seidl, van de Velde und Weiß für gütige Hergabe von Vorlagen, sowie den Herren Kreis, Poelzig und Riemerschmid für die Erlaubnis, ihre Arbeiten zu reproduzieren.

Die Tonätzungen sind hergestellt von Meisenbach, Riffarth & Co. in Schöneberg bei Berlin und gedruckt bei H. S. Hermann in Berlin.

Einleitung.

Für die in diesem Buch enthaltenen Abhandlungen über die wichtigsten Fragen moderner Baukunst sind, wo sie sich auf vorhandene Werke beziehen, fast überall Beispiele aus Berlin benutzt worden. Wenn der Anlass dazu auch vor allem durch den Zufall des Domizils geschaffen worden ist, so trifft es sich doch, dass auch die freie Wahl in Deutschland nicht wohl Beispiele auffinden könnte, die für das Wesen der modernen Baukunst, im guten und schlechten Sinne, so instruktiv zu wirken vermöchten. In Grossstädten wie München oder Dresden wäre der Verfasser gezwungen gewesen, mehr Rücksicht auf lokale Entwicklungsbedingungen zu nehmen, als für die Beurteilung allgemeiner Fragen nützlich ist. In dem viel neueren Berlin ist aber eine besondere Eigenart alten oder neuen Datums nicht zu berücksichtigen; es herrscht vielmehr eine Indifferenz, die gewiss mit Bezug auf den Charakter des Stadtbildes sehr zu beklagen ist, die aber für die hier in Frage stehenden Zwecke willkommene Bedingungen schafft. Denn nur diese etwas schlaffe und physiognomielose Bereitschaft, alles Neue, sei es gut oder schlecht, aufzunehmen, erlaubt es, mit berliner Verhältnissen zu exemplifizieren. Umsomehr, als der Unfähigkeit zu einer starken lokalen Eigenart eine Kraft entgegensteht, die sich in keiner andern Stadt Deutschlands so unverhüllt zeigt. Diese Kraft ist freilich nicht ein Wille, sondern nur ein vager Instinkt, derselbe Entwicklungsinstinkt, den wir in allen Grossstädten an der Arbeit sehen und der durchaus internationalen Charakters ist. Als deutsche Stadt zählt Berlin erst hinter vielen kleinen Provinzstädten; aber als Grossstadt-

typus ist sie in der Entwicklung voraus. Früher als an anderen Orten traten hier im Getriebe der sich rapide vervielfältigenden wirtschaftlichen Interessen Fragen auf, denen eines Tages überall praktisch die Antwort gesucht werden muss, weil die Form der Grossstadt in Zukunft die Art der Kleinstadt entscheidend beeinflussen wird. Die sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen, woraus die moderne Architektur ihre Lebenskräfte zieht, sind in den wichtigsten Punkten einander gleich, ob es sich nun um England, Amerika, Deutschland oder um einen andern Industriestaat handelt. Der Kosmopolitismus baut die Städte und auch die Häuser. Das Problem von „Stein und Eisen" ist international; das Geschäftshaus entsteht bei uns wie jenseits des Ozeans auf Grund von Forderungen, die sich um Heimatsgedanken nicht kümmern; die neue kunstgewerbliche Bewegung umfasst die halbe zivilisierte Welt; das Dilemma in der Sakralbaukunst findet man in allen protestantischen Ländern und sogar die schwierigen Fragen innerhalb der Monumentalbaukunst sind nicht allein mit nationalen Traditionen zu lösen. Die Zeit weist auf eine Kunst der Zukunft, die nicht von einem Volke, sondern von einer ganzen Rasse — der germanischen — geschaffen werden soll. Gewiss werden in dieser internationalen Kunst des demokratischen Zeitalters Nuancen und Unterschiede enthalten sein. Innerhalb der allgemeinen Renaissance wird es sicher eine präzise deutsche Note geben, wie es ja schon einmal — zur Zeit der ersten Renaissance — der Fall war. Darüber aber vor der Zeit zu sprechen, wäre Phantasterei. Zuerst gilt es, auf die primitiven Anfänge, auf das Gemeinsame, nicht auf das Trennende hinzuweisen; und darum müssen die primären internationalen Kräfte nach Gebühr berücksichtigt werden. Diese aber sind es, die in Berlin am leichtesten von allen deutschen Städten Eingang finden, weil wenig Widerstände lokaler Natur zu überwinden sind; und darum bieten sich in dieser Stadt die besten Beispiele.

Es handelt sich für die Architektur heute nicht zuerst darum, Das zu schaffen, was der eklektizistische Sinn unsrer Zeit

das Schöne nennt, sondern darum, das Notwendige hervorzubringen. Nichts ist wichtiger als die Einsicht, dass es Kraftvergeudung wäre, nach einem Programm idealisierender Willkür zu arbeiten. In solcher Weise können einzelne interessante Bauten entstehen; nie eine Baukunst. Wir haben uns vielmehr das Programm von den Kräften der Zeit, die dem Willen des Einzelnen entzogen sind, geben zu lassen. Die sozialen Notdurftsbildungen können allein reale Ausgangspunkte sein. Die Kunst, vor allem die Gemeinschaftsideen dienende Baukunst, darf von einem ernsthaften Geschlecht, das Wert darauf legt, modern — das heisst: lebensvoll — zu heissen, nicht als Spiel benutzt, nicht der Willkür preisgegeben werden, sondern muss als ein Organismus betrachtet werden, der sich an den Mächten des sozialen Lebens entwickelt, wie der Naturorganismus sich in der Anpassung an Kräfte der Natur ausbildet. Was die Wissenschaft, die mit dem Namen Darwin verknüpft ist, vom Leben der Pflanzen, Tiere und Menschen lehrt, kann man sehr wohl auf die Entwicklungsgesetze der Baukunst übertragen. Sogar dieselben Einschränkungen gelten hier wie dort. Diese Einsicht ist noch bei weitem nicht genug verbreitet; man glaubt, Kunst und Leben sei zweierlei, das Schöne sei ein Etwas, das unter denselben Umständen anders sein könne.

Diese Aufsätze möchten wirken helfen, dass dieser freilich bequeme Irrtum zerstört wird. Wenn es sich unmittelbar auch um Besprechung konkreter Fälle handelt, so zielt die Endabsicht darüber doch weit hinaus. Die Probleme, die der Tag zur Diskussion stellt, sind allgemeine Zeitprobleme, die bescheiden auf eine Profanarchitektur gerichteten Hoffnungen werden, zu Ende gedacht, zu Kulturhoffnungen, und was dem Leser im Anfang als eine Gedankenverknüpfung erscheinen mag, die ihn wohl interessiert, aber nicht näher angeht, weil sie, so denkt er, Berufssache ist, das stellt sich beim Eindringen als eine Forderung an jede arbeitskräftige und verantwortlichkeitsfrohe Persönlichkeit dar. Als eine Forderung, der sich nur entziehen wird, wer die höhere Idee des Lebens nicht gelten lässt.

Erste Reihe:

Stein und Eisen.
Das Mietshaus.
Das Geschäftshaus.
Heimstätten.

Stein und Eisen.

Es gibt zwei Arten von Zweckmässigkeit. Die eine schafft handgreifliche Nützlichkeitswerte und die andere nur mittelbar nützliche Erkenntniswerte. Auf allen Gebieten des Lebens, wo immer geistig beherrschte Kräfte arbeiten, ist dieser Dualismus zu spüren; und überall ordnet sich die zweite, geistigere Art der ersten materiellen mit innerer Notwendigkeit über. In der Kunst betont der aufs Utilitaristische gerichtete Zweckgedanke das naturalistisch Stoffliche, während der Zwecksinn des idealen Erkenntniswillens die schöne Stilform produziert. Diese steht in ihrer nur dem Gesetz unterworfenen Freiheit höher als die naturalistische Form, die immer durch profane Rücksichten angefesselt ist. Wo die eine den Tageszwecken dient, bezieht sich die andere auf Gedanken der Ewigkeit.

Während der Naturalismus in Poesie, Malerei und Musik durch nichts legitimiert wird als durch die Unfähigkeit der Künstler und die Empfindungslosigkeit ihres Publikums, fordert die Baukunst eine scharfe, praktische Trennung. Innerhalb ihres Gebietes ist der profane Nutzzweck überall dort unvermeidbar, wo die Architektur für greifbare Bedürfnisse, für die leibliche Notdurft zu sorgen hat. Die Baukunst ist in ihrem grösseren, wenn auch nicht wichtigeren Teil, im Gegensatz zu den anderen Künsten, eine angewandte Kunst. Sie dient abwechselnd beiden Arten von Zweckmässigkeit: der einer nüchternen Nützlichkeit, und der einer idealen Erkenntniskraft. Die reine Stilform, das heisst: das abgeleitete und zur Abstraktion erhobene Schöne ist nur möglich in Architekturen, die dem niederen Bedürfnis entrückt sind. Wo Zwecke des Wohnens, der Arbeit, der Ver-

teidigung usw. einzukleiden sind, wo der Naturalismus der Notdurft das entscheidende Wort hat, erschweren oder verbieten solche äusserliche Bedingungen das Streben nach der rein darstellenden Schönheitsform.

Was in den anderen Künsten Schwäche ist, wird darum in der angewandten Baukunst zur Tugend. Ist es dort stets eine Unvollkommenheit, wenn der Künstler das profane Bedürfnis nicht überwinden kann, so ist es ein Zeichen der Fähigkeit, der Logik und der Konsequenz, wenn sich der Architekt, der Nutzbauten zu schaffen hat, dem Bedürfnis ganz hingibt und sich von ihm die Gedanken diktieren lässt. Wenn der Zweck aller Kunstarbeit das Schöne sein soll, so muss für die Profanarchitektur eine Einschränkung gemacht werden, weil sie nur eine Halbkunst ist. Ihr vornehmster Zweck bleibt stets das Nützliche — das ja auch in gewisser Weise schön sein kann — und sie verzichtet bewusst auf die höheren Repräsentativformen der Monumentalbaukunst, die ihr nicht gemäss sind.

Diese beiden entscheidenden Tendenzen äussern sich schon in der Grundrissbildung. Während der Grundriss des Wohnhauses, der für die Verteidigung bestimmten Burg, des Geschäftsgebäudes von den mannichfachsten Bedürfnissen bestimmt wird und darum naturgemäss charakteristisch unregelmässig ist, gestaltet sich der Grundriss für Repräsentativbauten, für Tempel, Kirchen, Paläste, stets wie von selbst symmetrisch. Im ersten Fall wird von innen nach aussen gebaut: der Wohnzweck bestimmt die Gliederung der Massen; im zweiten Fall aber wird im wesentlichen von aussen nach innen gebaut: das Bedürfnis ordnet sich einer repräsentativen Schönheitsidee unter. Diese Zwieteilung ist in der Baugeschichte aller Völker zu erkennen, und je mehr wir eine Epoche ihrer Baukunst wegen preisen, um so strenger ist in ihr auch stets die Scheidung des Nützlichkeitsprinzips vom Repräsentationsprinzip vollzogen worden. In richtiger Einsicht der verschiedenartigen Bedingungen hat man es dann nicht versucht, das Widerstrebende zu vermischen. Es sind wohl

HENRY VAN DE VELDE

VORRAUM FÜR DAS WEIMARER MUSEUM

Schmuckformen, die die Tempelbaukunst geschaffen hatte, in mehr oder weniger bescheidener Weise für das Wohnhaus verwendet worden; auch ist es in überkultivierten Zuständen nicht selten vorgekommen, dass die Grenze zwischen Nutzbau und Monumentalarchitektur verwischt wurde und dass die Repräsentativformen vom unbeschränkten Ichgefühl allzureich für niedere Zwecke missbraucht wurden. Dieses Schauspiel wiederholt sich sogar regelmässig in Verfallzeiten, wenn die Produktionskraft versiegt und die Schönheitsformen ihrer ethischen Bedeutung entkleidet, dem ästhetischen Spieltrieb der Allgemeinheit freigegeben sind. Niemals aber ist doch der Grundgedanke des praktischen Dualismus davon berührt worden; niemals bis in unsre Zeit, wo wir das Schauspiel einer ernstgemeinten Rivalität zwischen Mietswohnungen und Palästen, Börsen und Tempeln, Konzerthallen und Kirchen sehen, wo eine gemeinen Nutzzwecken dienende Architektur sich in einem Kleide monumentaler Repräsentativformen ihrer Wesensart schämt und wo die Unmöglichkeit nicht begriffen wird, ein Gebilde der Not ebenso zu gestalten wie eines der frei dichtenden Phantasie.

Die Verschiedenartigkeit der Zwecke spiegelt sich naturgemäss nicht nur im Grund- und Aufriss und in den Schmuckformen wieder, sondern auch in der Materialverwendung. Wo ein nützlicher Zweck möglichst praktisch erreicht werden soll, sind andere Mittel nötig als dort, wo reine Schönheitswirkung das Ziel ist. Im ersten Fall ist das Material wichtig, insofern es der Notdurft vorteilhaft ist, das heisst: insofern es leicht zu beschaffen und bequem zu bearbeiten ist; im zweiten Fall gilt die Forderung, dass sich in dem Material, während es den praktischen Ansprüchen genügt, die Formen, die die Phantasie erfindet, plastisch ausprägen lassen. Die Geschichte lehrt, dass es nie eine Monumentalarchitektur gegeben hat, die sich nicht des Steins bedient hätte, während der Nutzbau daneben stets die mannigfachsten Materialien verwandt hat. Es ist offenbar unmöglich, mittels des Holzes wahrhaft schöne Bauwerke zu

schaffen. Was mit diesem Material gemacht werden kann, haben die Chinesen und Japaner gezeigt. Ihre Tempel und turmartigen Anlagen sind zuweilen wohl von einer gewissen grotesken Monumentalität; aber die edle Baukunst grossen Stils ist es doch nicht. Andere Völker, die nur das Holz benutzen oder eine gemischte Materialverwendung haben, sind nicht glücklicher gewesen. Im Profanbau ist das Holz dagegen von je mit vielem Glück angewandt worden, und man hat damit die feinsten ästhetischen Wirkungen naturalistischer, das heisst also: zweckdienlicher Art erreicht.

Die Unterscheidung, worauf es ankommt, wird bezeichnet, wenn wir von Steinarchitektur und von Holzkonstruktion sprechen. Konstruktion ist nicht Kunst. Der Konstrukteur tut das Notwendige, und er sinnt höchstens noch darauf, wie er dieses verbergen oder verschönern könnte; der Künstler aber geht hierüber weit hinaus, denn er nimmt die Arbeit des Konstrukteurs als selbstverständliche Voraussetzung und sucht den darin verborgen liegenden Sinn gleichnishaft durch freie Formbildungen zu illustrieren. Dem Konstrukteur genügt es, wenn er den Funktionen der Bauglieder genau Rechnung trägt; der Künstler aber behandelt die Funktion als etwas Seelisches und schafft mittels der Kunstform diesem Seelischen einen Körper, der die innere Kraft ausdrückt. Dort herrscht der Zweck selbstherrlich; hier denkt der Mensch darüber. Der Künstler entmaterialisiert die Materie, indem er an Stelle der Notwendigkeit das Symbol dafür setzt und indem er alle Kräfte, die er als Druck, Spannung, Angriff und Widerstand im Gebäude tätig weiss, anthropomorphosiert. Die Konstruktion gehört der Natur, denn auch diese konstruiert in allen lebendigen Organismen; die Kunstform aber gehört allein dem Menschen, und ist unmöglich ohne dessen Schöpferkraft. Darum ist es nötig, dass der Künstler, wenn er die freie Form bilden will, auch seinem Material gegenüber frei ist. Und dies ist er nur, wenn er aus der Masse herausarbeiten kann. Das Funktionsglied, der Holzbalken, beispielsweise, lässt im besten Falle die Verzierung

zu; die Kunstform grossen Stils aber ist niemals etwas Hinzugefügtes, sondern immer die Sache selbst. Darum bedarf die Baukunst, wie die Skulptur, einer Masse, die alle Möglichkeiten zulässt, einer Masse, wie sie nur der Stein darbietet, sei er nun natürlich gewachsen oder künstlich nachgeahmt.

Auch im Steinbau muss freilich technischen Bedingungen Rechnung getragen werden; aber die Konstruktion tritt dort nie an die Oberfläche, weil die Kräfte über die ganze Masse verteilt sind. Und, was noch wichtiger ist: die Konstruktion ist dort immer schon die Grundlage eines Stilgedankens. Die Beschäftigung mit der geschichtlichen Entwicklung der Baustile gibt einen klaren Beweis, wie die Technik mit dem Stilgedanken zusammenhängt. Das Prinzip der griechischen Baukunst beruht darauf, das horizontal Lastende vertikal zu stützen; die Grösse des von Mauern und Säulen getragenen Steinblocks bestimmt Mass und Charakter der Raumgestaltung. Die Etrusker lernten aus keilförmigen Steinen das Gewölbe bilden, und diese Erfindung erzeugte ganz von selbst Raumideen, wie sie in der römischen Baukunst und am konsequentesten später im romanischen Stil ausgebildet wurden. Das gotische Spitzbogenprinzip ist auf die später gewonnene Fähigkeit zurückzuführen, den ungeheuren Druck, den die mittlere Partie des runden Gewölbes auszuhalten hat — umsomehr, je weiter die Spannung ist —, durch das Herausschneiden dieser Mitte aufzuheben. Die Möglichkeit, in dieser Weise grosse Höhen zu erreichen, ist voll ausgenutzt worden, und die Stilformen haben sich dem Konstruktionsprinzip wiederum eng angeschlossen. Die Technik war immer die Mutter der Stilgedanken. Aber auch eine wirklich gebärkräftige Mutter. Denn man kann die Technik eigentlich nicht einen Nutzwert nennen, sondern vielmehr eine Entdeckung innerhalb des Spiels der fundamentalsten Naturkräfte. Sie ist von vornherein schon höherer Art, weil sie nicht von der Notdurft, die sich meistens einfacher und praktischer behelfen kann, gesucht und gefunden wird. Das Bedürfnis, den Raumgedanken einem eng umschriebenen Zweck

anzupassen, ist durchaus profan; aber das Problem, wie ein Lagerndes gestützt, eine Decke gewölbt oder ein Bogen konstruiert werden kann, gehört ins Bereich der geometrisch-statischen Phantasie und damit ins Gebiet jener höheren, auf Erkenntnis gegründeten Zweckmässigkeit. Man weiss darum auch niemals zu sagen, wenn man auf die Entwicklung der Baustile blickt, ob diese die Folgen zufälliger technischer Erfindungen sind, oder ob ein dunkles Formgefühl die Erfindung hervorgerufen hat. Wahrscheinlich hat beides immer zusammengewirkt. Amerika ist schliesslich durch Zufall entdeckt worden; aber doch erst, als ein feiner Instinkt Schiffe zum Zweck der Entdeckung ausgerüstet hatte. Die Stile sind geworden, wie wir sie heute kennen, indem das technisch Gegebene künstlerisch von der gestaltenden Phantasie, von den der Notwendigkeit nachtastenden Instinkten abgewandelt wurde. Und dieses eben ist nur in der Steinbaukunst möglich. Nur dort vermag die innere Vision sich an dem Kampf von Kraft und Widerstand zu entzünden, nur dort rückt dem anschauenden Geist das Notwendige ins Licht der höheren Idee. Im Holzbau dagegen schliesst die Konstruktion mit sich selbst ab. Es ist nur Spielraum für einiges Ornament, weil alles offen zutage liegt; es bleibt kein Geheimnis, weil keine Masse vorhanden ist. Keine Fläche! Diese aber ist Voraussetzung aller architektonischen Kunstform, wie die Handlung Voraussetzung des Dramas ist. Für den Bildhauer bedeutet ja ebenfalls das Skelett an sich gar nichts; erst die Masse des lebendigen Fleisches und der Muskeln, die sich überall sichtbar auf das darunterliegende Gerippe bezieht, wird für ihn zum Gegenstand der Kunst.

Da das Steinmaterial am weitesten der Fähigkeit, verborgenen Kräftespielen Formgleichnisse zu finden, entgegenkommt, sind in ihm Bildungen von grosser Vollkommenheit möglich geworden. Und diese Formen sind immer auf andere Materialien dann übertragen worden. Der spezifische Materialcharakter ist stets ohne Bedenken, der Kunstidee zuliebe, hintangesetzt

worden, soweit die technischen Bedingungen es irgend zuliessen. In Schränken aus Holz sind steinerne Tempelarchitekturen wiederholt oder variiert worden, auf Tongefässen sieht man Verzierungen, die ursprünglich für die Fassade gedacht waren und auch innerhalb der Metallbearbeitung setzt sich, wo es irgend angeht, die architektonische Form durch. Nachdem einmal eine tiefsinnige architektonische Kausalitätsidee ihren reinen formalen Ausdruck gefunden hat, kümmert sie sich nicht mehr um den tatsächlichen Zusammenhang von Sein und Schein in jedem einzelnen Fall, sondern wendet die wertvolle Formel gleichmässig an. Den Besitz wirklich lebendiger Schönheitsformen haben die Menschen immer sehr hoch geschätzt und dieses Ergebnis einer höheren Erkenntnis der profanen Logik ohne Bedenken vorangestellt. Zweierlei Kunstformen, für den Repräsentativbau und für die Nutzarchitektur, hat es nie gegeben; der Schmuck am Zweckbau stammte immer irgendwie von der edlen Bauform ab. Aber man hat dafür in allen starken Epochen auf die Kunstform überhaupt verzichtet, wo es in der Zweckarchitektur nötig war.

In unseren Tagen des Naturalismus in allen Künsten ist das Prinzip verkündet worden, es müssten für jedes Material und aus dessen Eigenart heraus besondere Kunstformen entwickelt werden. Diese müssten sich ergeben, einerseits aus der formalen Klarlegung der Funktionen, die ein Material innerhalb einer Zweckidee ausübt und andrerseits aus den technischen Bearbeitungsbedingungen mit besonderen Werkzeugen. Das Holz also müsste andere Kunstformen aufweisen wie der Stein und das Metall wieder andere wie diese beiden Materialien. Wäre dieses Raisonnement richtig, so würde die Kunstform weniger etwas subjektiv zu Schaffendes sein, als etwas objektiv Gegebenes, was doch keineswegs der Fall ist. Dieser Grundsatz konnte Geltung erlangen, weil wir eine eigne Baukunst nicht haben und sie auf dem Wege über den Naturalismus des materiellen Zweckgedankens zu gewinnen hoffen. Nur mit Rücksicht auf diese Hoffnung ist dem Gedankengang ein ge-

wisser Wert nicht abzusprechen. Es äussert sich darin ein aufs Rechte zielender Instinkt, der sich nur in der Begründung vergreift.*)

Auf diesem Punkte kehrt sich das Problem um, und es zeigt sich der Zusammenhang, der zwischen Repräsentativkunst und Nutzarchitektur besteht. Die reinen, abstrakten Kunstformen sind nämlich doch nicht absolut freie Bildungen der Phantasie, sondern zum grossen Teil aus naturalistischer Erfahrung und Anschauung entstanden. Die Motive der griechischen Baukunst sind ursprünglich aus der Holzkonstruktion hervorgegangen. Die profane Materialnotwendigkeit ist also zum Ausgangspunkt von Formen geworden, worin sich das nachtastende Gefühl für Kausalität so genial ausdrückt, dass sie sich über zwei Jahrtausende erhalten konnten und noch jetzt so lebendig wirken wie zur Zeit ihrer Entstehung. Aus Balkenköpfen z. B. sind reine Stilformen entwickelt, die an einen Zweck nicht mehr erinnern, vollkommen entmaterialisiert erscheinen und nun als hohe dekorative Werte gelten. Der Realitätssinn hat den Grund geschaffen, worin die Phantasiebildungen wurzeln. Der erfindende Geist konnte nicht anders, als vom konkreten Einzelfall ausgehen, wenn er nicht in Phantasterei enden wollte; er hat im Notwendigen das Gesetzliche gesucht, wie es jeder Dichter, jeder Musiker tut, wenn sie das Schöne schaffen wollen, und ist so zu unsterblichen Resultaten gekommen.

* * *

Mit diesen kurzen Betrachtungen allgemeiner Natur ist die Frage nach der Verwendungsmöglichkeit des Eisens in der Baukunst eigentlich schon beantwortet. Noch viel mehr als

*) Übrigens sei in Parenthese gesagt: fast jeder gesunde Instinkt begründet sich falsch, weil ein Unbewusstes oder nur halb Bewusstes sich nicht selbst erklären kann. Darum sollte man überall im Leben nicht soviel auf logische Gründe geben, sondern mehr auf die wirkende Kraft blicken; sie allein lebt noch fort, wenn die Gründe längst mit allen Winden verweht sind.

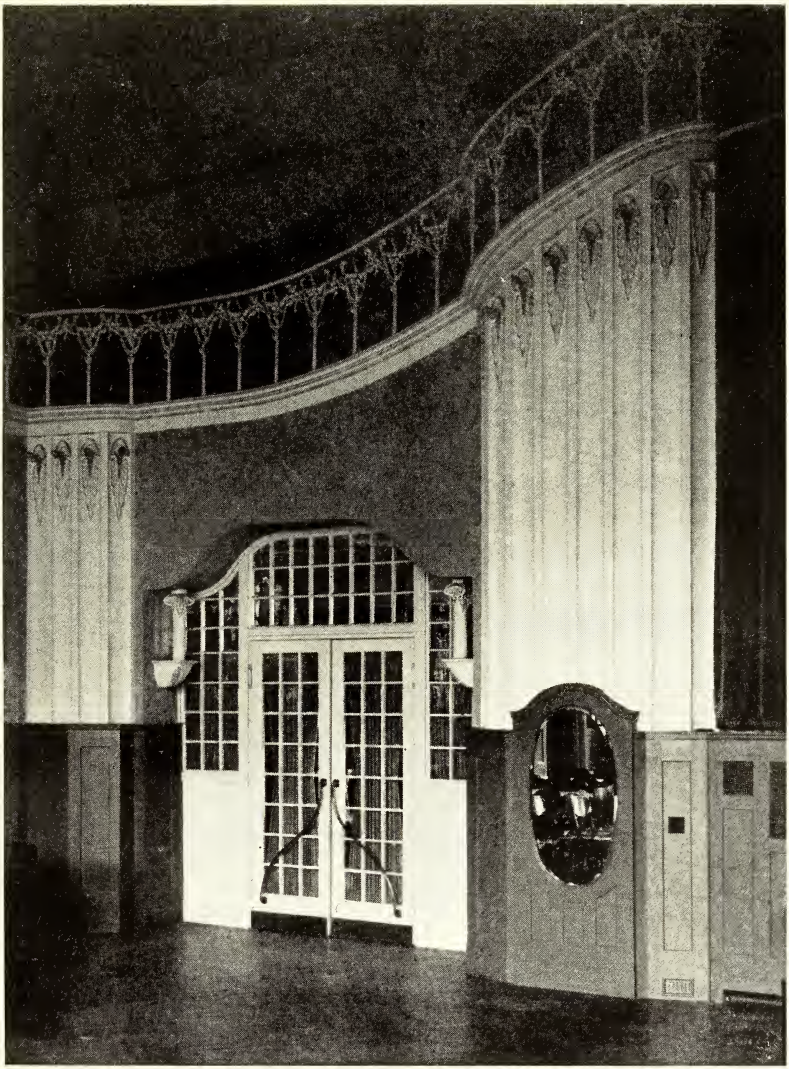
das Holz ist das Eisen ein Konstruktionsmaterial, und noch mehr schliesst es darum die freie Kunstform aus. Von plastischer Körperlichkeit ist bei diesem Material fast gar nicht mehr die Rede; an Stelle des Holzbalkens tritt ein dünnes Stabwerk, die grössten Lasten werden von schlanken Stützen getragen, und Fläche ist nur herzustellen, wenn, in der Art des Fachwerks, die Lücken zwischen den Schienen mit Steinmaterial ausgefüllt werden. Alle Versuche, dem Eisen unmittelbar Kunstformen abzugewinnen, sind bisher gescheitert und werden auch fernerhin nicht glücken. Nur mittelbar vermag auch diese Materialfrage auf die hohe Baukunst zurückzuwirken.

Das Eisen spielt in der Zweckarchitektur unsrer Zeit eine bedeutende Rolle und hat durch seine spezifischen statischen Eigenschaften in manchen Punkten ganz neue Bedingungen geschaffen. Von vornherein ist es charakteristisch, dass es nicht der Architekt ist, der die Möglichkeiten des Eisenbaues organisiert, sondern dass ein neuer Beruf entstehen musste, um der modernen praktischen Aufgaben Herr zu werden: die Ingenieurwissenschaft. Diese will prinzipiell etwas anderes als die Baukunst. Der Ingenieur geht von der Rechnung aus, der Architekt von der Kunstidee. Es bringt beide einander nicht näher, dass in jeder Rechnung schon der Keim einer Schönheit liegt, und dass die vollendete Kunstform im innersten Wesen durchaus mathematisch messbar ist. Denn den Ingenieur interessiert die Schönheit, die zwischen seinen Zahlenkolonnen heimlich lebt, sehr wenig; und der Baukünstler setzt das Mathemathische der Schönheit stets als einen Empfindungswert voraus. Auch die verschiedenartigen Aufgaben beider sind nicht geeignet, eine Verständigung herbeizuführen. Eine Begegnung findet nur auf einem relativ kleinen Gebiete statt.

Seit der Ingenieur technische Schwierigkeiten spielend überwindet und vom Zeichentisch aus die gewaltigsten Materialmassen meistert, hat der reine Eisenbau einen Charakter bekommen, dem es nicht an Zügen heroischer Monumentalität gebricht. Diese Monumentalität wirkt umsomehr auf den

modernen Menschen, als er von den historischen Kunstformen übersättigt ist und nach eignem Besitz ausschaut. Es ist verständlich, dass Menschen, die sich reinen Sinnes nach einer grossgearteten Baukunst sehnen und doch erkennen, dass dieser Sehnsucht in absehbarer Zeit Erfüllung nicht werden kann, sich von der primitiv raffinierten Grossartigkeit gewisser Ingenieurwerke fesseln lassen. Vor einem Bauwerk wie die Firth of Forthbrücke mag man starke Impressionen erleben; mit einem fast ästhetischen Vergnügen sieht man das Innere einer gewaltigen Bahnhofshalle, und fast künstlerische Empfindungen spürt man vor der majestätischen Kraft einer arbeitenden Dynamomaschine, vor den herben Formen eines Kriegsschiffes oder nur vor der harten Grazie eines Krahns. Was in allen Fällen so stark berührt, ist einerseits die absolute Phrasenlosigkeit, und anderseits die Form gewordene, mathematisch exakte Logik. Die Phantasie wird produktiv; sie beeinflusst das Auge, die störenden Nebensachen nicht zu sehen, vervollkommnet das Primitive und träumt sich die Konstruktion, worin die Schönheit schlummert wie die Blume im Keim, zu einer Kunst empor. Trotzdem kann das Ingenieurwerk niemals Kunst werden, weil es ihm an Freiheit gebricht. Auch liegt eine Veranlassung, diese Konstruktionen künstlerisch zu steigern, nicht vor, weil es sich allein um den Dienst nützlicher Zwecke und praktischer Bedürfnisse handelt. Die Hoffnungen, die von den modernsten und ernsthaftesten Geistern an die Bedeutung der Ingenieurarbeit für die Kunst geknüpft werden, sind verständlich; aber wir müssen uns trotzdem klar werden, dass der Wunsch in diesem Falle der Vater des Gedankens gewesen ist.

Zweckbauten sind stets am schönsten, wenn sie konsequent im Rahmen ihrer Bedingungen bleiben. Dem Eisenbau ist eine Art von Schönheit zweiten Grades eigen, eine gebundene Konstruktionsschönheit und eine besondere Stilidee. Die Konsequenz: das ist der Stil des Eisens. Da die Rechnung die entscheidenden Werte prägt, muss es auch bei der Rechnung bleiben, und fremde Gedanken müssen ferne gehalten werden.



AUGUST ENDELL FESTSAAL IN BERLIN (Detail)

Eine Eisenbahnbrücke mit mächtiger Spannung wirkt nie schön im höheren Sinne, vor allem nicht in der Landschaft, weil sie nicht, wie eine Steinbrücke, gewachsen erscheint, weil es ihrem Gesträhn, das überall die Luft hindurchblicken lässt, an Masse fehlt; aber man empfängt doch den Eindruck von Kraft und Mächtigkeit. Wenn alle unsere Bauwerke zugrunde gingen und nur solche Ingenieurwerke der Nachwelt erhalten blieben, müssten die Enkel hohe Achtung vor der kühnen Intelligenz unserer Zeit gewinnen. Aber diese Gebilde müssen dann nur sein wollen, was sie sind. Es ist Wahnsinn, die höhere Ästhetik retten zu wollen, indem man den Eisenkonstruktionen historische Kunstformen gesellt. Nie geht das zweckvoll Nützliche, das naturalistisch Charakteristische mit dem zwecklosen Schönen zusammen. Es sind zwei Welten. Darum wirken unsere Eisenbrücken so hässlich, wenn ihr Mauerwerk in irgend einem „Stil" gebildet, mit Türmchen und Ornamenten verziert worden ist. Wo es unvermeidlich ist, Stein und Eisen nebeneinander zu verwenden, muss auch die Steinmasse naturalistisch behandelt sein. Das heisst: die Funktionszwecke auch des Steins müssen klar zum Ausdruck gebracht werden, unvermittelt, wie es die Notwendigkeit gerade fügt. An den Bauten der Berliner Hochbahn haben wir gesehen, wie grotesk das Ergebnis ist, wenn architektonische Dekoration über die „hässliche" Eisenkonstruktion hinwegtäuschen soll.* Nur fremde Bestandteile

* Die Erbauer der Berliner Hochbahn haben ihre Verpflichtung der Kunst gegenüber missverstanden und sich willig dem Verlangen des Herrn Jedermann gefügt, der da dekretierte, eiserne Konstruktionen seien hässlich und darum nach Möglichkeit „architektonisch zu umkleiden". Der Ingenieur hat dem Architekten die Repräsentation überlassen, und aus der Verquickung zweier unvereinbarer Formenwelten ist ein Bastard hervorgegangen, wie ihn nur Übergangszeiten so scheusslich und charakterlos produzieren können. Das Grundübel bei allen öffentlichen Bauten ist, dass auch im Staate der aristokratischen Kunst das allgemeine Wahlrecht gilt. Wenn jeder steuerkräftige Bürger durch den Mund eines Kommissars Berücksichtigung seiner ästhetischen Meinung erzwingen kann, wird die Kunst allgemach zum Mädchen für alles. Beim Bau der Hochbahn sind die Stimmen der schönheitstrunkenen Pfahl-

beleidigen das Auge, nie aber Notwendigkeiten. Das allein Charaktervolle ist das Bekenntnis zu dem was ist. Die Einzelformen an Werken des Eisenbaues haben sich aus den Bedingungen der Lagerung, der Querschnitte usw. zu ergeben. Der Ingenieur kann auch innerhalb seiner profanen Aufgaben Geschmack entwickeln, wenn er das Detail nur in strenger Relation zur Idee des Ganzen und des Entstehungsprozesses ausbildet und fremdartige Anschauungsweisen ausschliesst. Die unleugbare Schönheit einer Maschine, eines Automobils ist nur Resultat eines solchen, auf alles Unwesentliche verzichtenden Geschmacks. Aber hiergegen wird im allgemeinen unerhört

---

bürger, wie es in einer liberalen Gemeinde verständlich ist, ausschlaggebend gewesen; es hiess, das eiserne Gerüst verunziere die Strasse und entwerte die Gipsschönheit der Fassaden. Auf das neue, notwendige Verkehrsmittel verzichten, wollte man dagegen ebensowenig. Im Berliner Strassenbild wirken die Eisenkonstruktionen fremd, weil die Hauptstadt physiognomielos ist. Nur auf wenigen Punkten hat man den Eindruck der Geschäftsstadt. In den Vororten werden Fabriken gebaut, an der Peripherie Geschäfte gemacht und in der inneren Stadt pfercht man sich in dunkeln Etagen zusammen; über jeden Baum, der geopfert werden muss, erhebt sich ein sentimentales Geschrei, aber zugleich möchte man es New York in der weltstädtischen Lebensform zuvortun. Der Bürger will in den Strassen vor allem eine Palastarchitektur, möchte aus seiner Kaiserstadt zugleich eine Zentrale der Arbeit und ein bürgerliches Versailles machen; dass er in seinem Stuckschloss über einer stinkenden Stehbierhalle wohnt, vom Hoffenster aus in zwanzig andere Wohnungen sieht und in dieser proletarischen Daseinsform der Sklave aller Welt ist, merkt er aber gar nicht. Ein dem profanen Bedürfnis entsprechendes Unternehmen, wie die Hochbahn, setzt die moderne Grossstadt voraus, wie sie sich in Amerika ausbildet: die Stadt fürs Geschäft, das Land zum Wohnen, fordert als Folie Geschäftshäuser wie das von Wertheim, Bahnhöfe, Fabriken, Hafenplätze und die primitive Monumentalität himmelhoher Speicher. Vor den Türen von Offiziers- und Beamtenwohnungen, hinter zwanzigjährigen Bäumchen ist das Eisen freilich fremd und hässlich. Der Begriff des Charaktervollen bedingt als Grundlage das Organische; das Nebeneinander des parvenuhaft Kleinstädtischen neben dem Grossstädtischen lässt das Ingenieurwerk, wo es sich rein erhalten hat, als fremdes Element erscheinen und hat andererseits nun das schlimme Kompromiss gezeitigt. Die Architekten haben sich mit der unmöglichen Aufgabe herumgequält, den Zweckstil dekorativ zu vervollkommnen, Stein und Eisen organisch zu vereinen.

gesündigt. Man glaubt zu verschönern, wenn man eiserne Stützen wie griechische Säulen ausbildet und künstlerische Steinformen auf das Eisen überträgt. Dabei lässt schon der Massstab diese Kunstformen in Eisen karikiert erscheinen. Das Eisen verbietet eben jede willkürliche Verzierung. Selbst die Schnitzereien und Bemalungen, die den Holzbau so reizvoll machen können, sind unmöglich, weil es dem Eisen ganz an Plastik fehlt, weil es nur als Linie wirken kann. Und die Linie bedeutet in der Baukunst nichts, die Masse alles.

Die einzige Möglichkeit der Formbildung zeigt sich im Profanbau. Das in Wohngebäuden, Warenhäusern usw. ver-

---

Als die Bahn noch mitten im Bau war, gab es hier und da Sensationen. Überhaupt: man erlebt in der Gegenwart die stärksten architektonischen Eindrücke von halbfertigen Bauwerken. Ein Rohbau ohne Türen und Fenster, ungeputzt, in dem feinen, verstaubten Ton märkischer Ziegel, mit der deutlichen, vom Gipsornament noch ungebrochenen Tendenz vertikalen Strebens, im monumentalen Verhältnis der grossen undetaillierten Massen, wirkt in aller düsteren Primitivität schön — oder doch stark. Fürchterlich wird das moderne Etagenhaus erst — im fernen Westen Berlins und in jeder Grossstadt kann man es täglich beobachten —, wenn das Kunsthandwerk sich hineinmischt. Ebenso war es bei der Hochbahn.

So lange die konstruktive Absicht allein am Werke war, das Gerippe noch, unverkleidet, die Bestimmung und Funktion jedes Teils zeigte und die Montage sozusagen von den Knotenpunkten des statischen Problems aus ihr Werk begann, wirkte der Anblick dieser Primitivitäten oft wie ein Kunstversprechen.

Auch sind den Architekten hier und da schöne Formen gelungen. An der Kreuzung der Potsdamer Strasse zum Beispiel gibt es vier Träger, die in Form und Verhältnis künstlerisch sind. Kapitäl und Fuss der schlanken, nach unten verjüngten Streben sind aus Formationen, wie die Statik sie forderte, aus den Lagerungs- und Materialbedingungen abgeleitet. Als diese überzeugend und elegant profilierten Säulen den kolossalen, schön geschwungenen Brückenbogen trugen und das Ganze im brennenden Mennigerot durch den Nebel der Strasse leuchtete, verursachte dieses Stück moderner Technik ohne weiteres ästhetischen Genuss. Am Nollendorfplatz sind Beispiele anderer Art von derselben Wucht zu sehen. Jetzt ist das alles schwer nachzuprüfen, denn der Architekt hat mit „sezessionistischen" Ornamenten die keusche Schönheit berufsmässig verdorben und die ursprünglichen Verhältnisse durch dicke Sandsteinmauern zur Karikatur gemacht. Solche wertvolle Formen sind

wandte Trägergebälk, die Stützen und Pfeiler, müssen, soweit sie in Innenräumen dienen, aus Gründen der Feuersicherheit mit einer Putzschicht umkleidet werden. Denn das unmittelbar der Hitze ausgesetzte Eisen würde sich biegen und die Mauern mit sich reissen. Bisher haben die Architekten diese neue sich darbietende Aufgabe leicht genommen und die Ummantelung irgendwie mit Ornamenten oder Blümchen verziert; und doch ist hier die Möglichkeit gegeben, lebendige Formen zu erfinden, wenn das Bestreben herrscht, die Konstruktionsmotive in dem Putzmaterial sichtbar zu illustrieren. Dasselbe gilt bei der ganz allgemeinen Verwendung von eisernen Trägern

offenbar in ihrer Reinheit mehr zufällig entstanden, denn zwanzig Schritte weiter sieht man andere Träger, die in allen Proportionen abscheulich sind. Es fehlt in der Ingenieurarbeit eben ganz die artistische Disziplin und höhere Einsicht. Die Logik der Tatsachen erzeugt überall Stilkeime; aber nur durch Zufall entwickeln diese sich hier und da einmal. Das ganze Schaffen ist trockene Wissenschaft, und nur eine künstlerisch geschulte Intelligenz könnte mit Auswählen, Verstärken und Vereinfachen etwas Typisches aus der Notwendigkeit ableiten. Der Ingenieur geht stets den bequemsten Weg, rechnet aus Sparsamkeit mit den Lagerbeständen der Eisenwerke und verwendet lieber zehn vorrätige Profilstäbe, als dass er sich zwei neue herstellen liesse. Daher das Zuviel, das langweilige, verwirrende Geträhn gleichartiger Details. Man muss schon zu abstrahieren, den Blick auf die Knotenpunkte der Konstruktion zu konzentrieren verstehen, um sich ästhetische Anregung zu verschaffen.

Auf der Strassenbahn hörte ich einst ein Gespräch über die im Bau befindliche Hochbahn. Ein würdiger Herr beklagte sich über die Hässlichkeit des roten Eisens, worauf sein Begleiter sagte: „Lassen Sie nur, wenn die Sache erst eine schöne Steinfarbe hat . . .“ Das ist ganz der Standpunkt des modernen Gebildeten: Eisen muss Steinfarbe haben. Arnheim geht noch weiter; er streicht die Aussenseite seiner mit prachtvollen Stahlplatten gepanzerten Geldschränke holzfarben an und imitiert geschnitzte Renaissanceornamente darauf. Und wie schön ist doch die natürliche Farbe des Eisens, das Mennigerot, welche stilkräftige Farbigkeit brachten die Gerüste der Hochbahn ins Strassenbild, als sie noch in der Grundfarbe dastanden! Aber freilich: gegen solchen Radikalismus erhebt der Bürger entschieden Einspruch. Mit der Steuerquittung in der Hand fordert er Berücksichtigung seines Geschmacks und erkennt nur die dekorative Lüge als das Gute, Wahre und Schöne an.

an der Fassade. Die besonderen Grössen- und Formverhältnisse von so eingekleideten Stützen oder Deckenbalken sagen dem Auge, dass unter der Putzschicht Eisen ist. Und die Querschnittformen und Profile des Eisens sind nie zu verkennen. Aus diesem natürlich Gegebenen können bescheidene Kunstformen entwickelt werden. Künstler wie Riemerschmid, Möhring, Obrist, van de Velde haben es schon versucht, und es ist vor allen diesem letzten Künstler im Osthausmuseum (Hagen i. W.) sehr glücklich gelungen. Vor van de Veldes Putzformen erkennt man sofort, dass Eisen darunter ist; sie sind aus dem Notwendigen abgeleitet und zeigen doch die Tendenz zur Befreiung vom profanen Zweck. Wenn die Formen sich nach dieser Richtung logisch entwickeln können, werden sie einst einen Grad erreichen, wo es gleichgültig ist, ob sie tatsächlich noch die Funktionen des Eisens erklären, oder ob sie nur ihrer selbst wegen da sind. Die aus dem Naturalismus des unmittelbaren Zweckes gewonnenen Schönheitsideen können, wie die Geschichte lehrt, wenn ein gewisser Reifepunkt erreicht ist, diesen Zweck ignorieren und sich als Phantasiebildungen vervollkommnen. Wie sich die griechische Idealform von der praktischen Holzkonstruktion ableiten lässt, könnten sich also für eine Baukunst der Zukunft neue Formen aus der Verwendung des Eisens gewinnen lassen. Hier ist ein schmaler Weg, um aus dem Labyrinth der historischen Stile zu Eigenem zu gelangen; ein Prinzip zeigt sich, das zu lebendigen Resultaten führen kann, ob es nun auf das Eisen oder auf ein anderes Material angewandt wird. Es scheint, als hätte das Eisen in der Profanarchitektur nicht die grosse Zukunft, wovon man vor kurzem noch geträumt hat; denn die Trägereisen werden hier und dort schon von neu erfundenen, sehr widerstandsfähigen betonartigen Massen verdrängt. Für die Kunst ist das alles nur wichtig, wenn sie fähig ist, aus Zweckbildungen schöne Form abzuleiten und wenn sie, sobald es geschehen ist, die Anregung wieder vergessen kann, um die abstrahierte Form in die hohe Stilkunst zu retten. Alle Konstruktion darf

nur Ausgangspunkt sein. Vom Zweckgedanken empfängt die gestaltende Phantasie den Anstoss, dann entfernt sie sich weit vom Profanen, und erst wenn ihr die reife Schönheitsform gelungen ist, lässt sie sich, Almosen austeilend, zur Nutzarchitektur wieder herab. Aus der Verwendung des Eisens wird der Kunstgedanke also nur so Nutzen ziehen können, dass er sich vom Notwendigen, vom Naturalismus der Funktion anregen lässt, um diese Anregung dann so schnell wie möglich in einem Erhöhungsprozess zu vergessen. Es ist nicht einzusehen, in welch anderer Weise das Eisen Anlass zu neuen Schönheitsbildungen werden könnte. Wenigstens nicht unmittelbar. Mittelbar wird zweifellos der Anblick der seltsamen Monumentalität der Eisenbauten die Phantasie der Künstler befruchten. Man kann diese Annahme schon in den Formbildungen des neuen Kunstgewerbes, die ja unverkennbar zur Architektur drängen, bestätigt finden. Wenn wir einst eine eigene grosse Baukunst haben sollten, wird ihre Eigenart sicherlich in mehr als einem Zug an den herben, fast gotischen Ernst der Ingenieurbauten erinnern. Es wird noch eine weite Wanderung nötig sein, bevor dauernde Resultate erzielt werden können; das Eisen wird der Baukunst der Zukunft aber um so bessere Dienste leisten, je weniger es beansprucht, ein Kunstmaterial zu sein.

Das Mietshaus.

Unsere talentvollsten Baumeister bemühen sich, wenn sie die Aufgabe zu lösen haben, in einer Strassenflucht von Mietshäusern eine Lücke zu füllen, ihre Arbeit von der Umgebung vorteilhaft abzuheben und durch die geistvollsten Mittel der Sonderbetrachtung zu empfehlen. Man findet auf einem Gang durch die Strassen der Grossstadt an vielen Stellen diese guten Einzelleistungen und sie wirken dann inmitten der mit Stuckornamenten überladenen Kasernen und Reihenhäuser wie musikalische Töne im wüsten Lärm der Strasse. Gegenüber dem Banal-Protzigen erscheint ja schon die Einfachheit vornehm, neben dem brutalen Konventionalismus sieht das Empfundene wie eine schöpferische Tat aus. Dass solche Bauten das Bessere darstellen, steht ausser allem Zweifel, denn der Unterschied ist in der Regel zu gross, als dass es nur einer Beweisführung bedürfte. Dadurch entsteht nun aber ein Irrtum: man nimmt das Bessere für das Vorbildliche. Man erhebt die Forderung nach dem „persönlichen" Stadthaus. Ermüdet und angeekelt von den fürchterlichen Zumutungen, die das moderne Massenquartier an das Anstandsgefühl, an die Nerven des vornehm empfindenden Menschen stellt, glaubt man die Rettung nur in diesen künstlerischen Sonderbestrebungen suchen zu sollen. Und doch ist solche naheliegende Folgerung falsch. Denn die Zukunft des für viele Mietsparteien bestimmten Stadthauses ist nicht so sehr ein Problem künstlerischer als eines sozialer Art. Wenn irgendwo, so ist hier das allgemeine Bedürfnis, das sich zwar selbst nicht kennt aber nichtsdestoweniger wirkt, der Stadtbaumeister der Zukunft. Wird dem Profanbaukünstler

die artistische Einsamkeit überall zum Verderben, so doch nirgend mehr als innerhalb einer Tätigkeit, die mit der Kunst vor der Hand fast gar nichts zu tun hat. Der Architekt ist in diesem Falle ganz auf Gemeinschaftsinstinkte angewiesen, seine künstlerische Freiheit wird ausgeschaltet oder ist doch nur zu retten, wenn sie sich in freiwillige Einordnung verwandelt und das Wünschenswerte, das nur das Notwendige sein kann, ist allein zu schaffen, wenn er sich einem Ganzen als dienendes Glied anschliesst. Interessant, anregend, selbst wertvoll sind gewiss sehr oft die Werke der Originalität suchenden Künstler; aber sie können nie fruchtbar und im besten Sinne nützlich werden.

Ein Beispiel aus dem Gebiet des Literarischen kann zum Vergleich herangezogen werden. Wir erfrischen uns umsomehr an dem „persönlichen Stil", ja, sogar an der persönlichen Orthographie eines Schriftstellers — wenn er geistreich ist —, je mehr wir angeekelt sind von dem entsetzlich verkommenen Deutsch unserer Tageszeitungen. Und dennoch ist damit nicht gesagt, dass der originelle Schriftsteller der Allgemeinheit gegenüber Recht behält. Denn die Sprache ist, wie die Profanarchitektur, etwas Lebendiges, das sich nur als Ganzes und vom ganzen Volke fortentwickeln lässt. Der Einzelne vermag nur sehr wenig einzuwirken und nachhaltig nur dann, wenn er im Sinne der unsichtbaren Entwicklungstendenzen schafft. Es hilft auch kein Entsetzen, wenn man sieht, wie ein Volk den guten alten Besitz, den uns unsere Klassiker in der Sprache geschaffen haben, aus der Hand gibt und dafür etwas Minderwertiges, oder doch vorläufig noch Minderwertiges ergreift. Das Lebensgesetz will es, dass das Bedürfnis sich seine eigenen Formen prägt; und gegen das historisch gewordene Bedürfnis sich stemmen, heisst, einen Eisenbahnzug mit der Hand aufhalten wollen. An notwendigen sozialen Entwicklungen nehmen stets die mannichfaltigsten Kräfte, die fernsten Ursachen teil. Der Einzelne kennt oder achtet diese nicht leicht ihrem Gewichte nach, bis vollzogene Tatsachen sich Beachtung erzwingen. So geht es vor allem innerhalb der Gebiete der Zweckarchitektur.

DINKLAGE & PAULUS

MIETSHAUS IN BERLIN

Das ästhetische Empfinden persönlicher Künstler bedeutet sehr wenig; die allgemeine Norm, wie sie sich aus tausend heterogenen Einflüssen bildet, behält schliesslich Recht. Nicht nur in dem banalen Sinne, weil sie dem vereinzelten Originellen gegenüber durch die Quantität erdrückend wirkt, sondern auch im geistigen, im entscheidenden Sinne. Unter den schrecklichen Formen barbarischen Ungeschmacks, eitler Ratlosigkeit und anmassender Unbildung lebt und atmet eine Notwendigkeit. Und wo eine Notwendigkeit ist, da ist auch die Schönheit, sei sie auch nur primitiver Art, nicht fern. Ästhetische Charakterzüge, die aus dem Notwendigen hervorgehen, sind es allein, die Wert haben, wo es gilt, das umfassende Problem unsrer grossstädtischen Profanarchitektur in Angriff zu nehmen. Es ist eine tiefsinnigere Arbeit, eine wertvollere Hilfe für die Entwicklung, wenn der Weg der erkenntnisstarken Entsagung beschritten wird, als wenn mit grossem Aufwand Lieblingspläne des ästhetisierenden Besserwissens realisiert oder mit Anstrengung Formen geschaffen werden, die kein allgemeines Bedürfnis verlangt.

Man wird sich gewöhnen müssen, den Grundriss unserer Etagenwohnungen, finde man ihn auch noch so übel und verbesserungswürdig, als einen sozialen Organismus, als Produkt unumgänglicher Einflüsse zu betrachten. Das besondere Bedürfnis, das Einmalige, wie es in jenen exeptionellen Stadthäusern zum Ausdruck kommt, gilt nicht innerhalb des grossen Kreises, wo viele sozialen und wirtschaftlichen Kräfte gegen- und miteinander wirken, um architektonische Zweckgebilde zu erzeugen. Es ist zu beachten, dass der moderne Stadtbewohner nur in den seltensten Fällen während längerer Zeit in derselben Wohnung bleibt. Die Berufspflichten, die Verschiebung der Vermögensverhältnisse und andere äussere Ursachen bringen es mit sich, dass der Mieter etwa in Zwischenräumen von drei oder fünf Jahren die Wohnung wechselt. Beim Umzug erwartet dieser Normalmieter nun nicht etwa einen andern Grundriss; im Gegenteil, er will überall für einen ähnlichen Mietspreis

eine annähernd gleiche Einteilung und Anordnung der Räume vorfinden. Seine Möbel sind für bestimmte konventionelle Räume gedacht, seine Gewohnheiten haben sich der alten Raumdisposition angepasst, wie darauf der ganze Haushalt zugeschnitten ist. Die Stadtgegend wird oft gewechselt, schon darum, weil die weiten Entfernungen der Grossstadt oder andere Unzuträglichkeiten es fordern; aber es wird eigentlich immer dieselbe Wohnung mitgenommen. Wir finden in Berücksichtigung dieser natürlichen Forderung darum mehr oder weniger in jeder Grossstadt Normalwohnungen, worin sich der mit dem Grundriss Vertraute sofort zurechtfinden kann. Die Uniformität für Wohnungen gleichen Mietspreises ist das Prinzip, das unbewusst überall angestrebt wird. Es kommt hinzu, dass die Grundstückspreise von Jahr zu Jahr steigen und dass der Hausbau sich nur rentiert, wenn der verfügbare Raum aufs äusserste ausgenutzt ist. Dem hier einsetzenden Spekulantenwillen tritt dann freilich die Baupolizei mit ihren Bestimmungen für die Hygiene und Sicherheit entgegen. Aus dem Gegeneinanderwirken dieser beider Willen und mit Berücksichtigung der Forderungen des Publikums ergibt sich fast notwendig schon die einzige mögliche Grundrissform. Es ist eine fast mathematische Aufgabe, an der Hand der Verbote und Bestimmungen der Polizei, den vorhandenen Raum aufs äusserste auszunutzen. Unter den gegebenen Umständen und unter Voraussetzung des normalen rechteckigen Bauplatzes kann das Ergebnis der Zimmerverteilung kaum anders sein; es ist ein glattes Rechenexempel. Von dieser Seite drängt die Entwicklung also auch zur Uniformität des Grundrisses, weil die überall gleiche Ursache: die lukrative Ausnutzung des Platzes, immer wieder zur selben Lösung kommt.

Die Bewohner gewöhnen sich mit der Zeit an diese Gebilde der wirtschaftlichen Not, um so leichter, als sie kostbare Kulturüberlieferungen nicht hinter sich haben und die Gewohnheit verklärt ihnen diese Räume sogar poetisch. Solche gemütlich gewordene Gewohnheit kann sich wiederum nur als Forderung,

als konservierende Kraft äussern; den Grundriss, worin man seine Kindheit verbracht hat, wird man nie wieder ganz los, die Raumdisposition liegt einem im Blut und ist ein Stück Erinnerungsleben geworden. Unwillkürlich fordert der Instinkt etwas Ähnliches. Und zu allen diesen Faktoren, die auf Uniformität abzielen, kommt dann die unwägbare aber vielleicht stärkste Kraft: die sich Gestalten prägende Lebensform. Selbst dann noch, wenn man von Formlosigkeiten der allgemeinen Lebensführung sprechen muss — wie es heute der Fall ist —, ist es eine unleugbare Tatsache, dass diese Formlosigkeiten überall gleicher Art und immer die Wirkungen gleicher Ursachen sind, dass sie als Merkmale grösserer Gemeinschaften und darum ihrer Natur nach als soziale Notwendigkeiten gelten müssen. Die Repräsentationssucht der heutigen Grossstadtbevölkerung, die jenen den Grundriss bildenden Kräften die Richtung in so mancher Beziehung weist, muss durchaus als ein Schicksal hingenommen werden. Man kann nach seiner Fähigkeit dazu beitragen, die Menschen eines besseren zu belehren, so dass aus der sittlichen Erziehung einst die allgemeine Forderung nach besseren Grundrissen hervorgeht. Insofern ist jeder Volkserzieher auch architektonisch tätig. Aber es hat nicht den geringsten Wert, wenn der Architekt ein Etagenhaus baut, das vielleicht für Menschen passen mag, die nach hundert Jahren leben, das jetzt aber unbewohnt bleibt. Schlechte Lebensformen eines Volkes sind verdriesslich für den feineren Geist, aber sie müssen wohl oder übel hingenommen werden wie das schlechte Wetter. Wie alle Organismen der Erde schliesslich Notgebilde genannt werden können, weil sie durch Anpassung entstanden sind, so kann man im höheren Sinne alle Taten der Baukunst Notgebilde nennen. Auch sie sind geworden in der Anpassung, im Milieu sozialer Wirklichkeiten. Die Urkraft, der bildende primäre Trieb ist hier und dort vorhanden; die Form jedoch entsteht allein in dem Kampf dieses Triebes mit dem äusseren Widerstand. Wieviel mehr gilt das für Werke der Nutzarchitektur, die nur eine Halbkunst ist.

Diese sozialen Lebensformen zielen nun ebenfalls auf die Uniformität des Grundrisses. „Man muss“ bei uns vorn an der Strasse einen Salon und ein Wohnzimmer mit Erker oder Balkon haben. Mag das lächerlich sein; der Umstand allein, dass die Majorität fest an dieses Bedürfnis glaubt, genügt, um es im höheren Sinne zu legitimieren. Das mag sehr wenig aristokratisch klingen; aber man wird sehen, dass wir mit dieser Einsicht dem Schönen oder doch dem Charaktervollen sehr viel näher kommen, als mit dem Einsamkeitsdünkel. Denn diese gemeinsamen Instinkte der Bevölkerung, die den Grundriss der Massenquartiere bilden helfen und die gewiss in all ihrer Brutalität für den kultivierteren Menschen schwer zu ertragen sind, müssen doch als Resultat weitausholender Entwicklungen betrachtet werden. Freilich nur als vorläufiges Resultat, weil noch alles im Fluss, im Übergang ist. Brutaler Fortschrittswille und plumpe Genussgier liegen hart neben sentimentaler Traditionsseligkeit, die anspruchsvollste Prunksucht auf der einen Seite wird ergänzt durch proletarische Anspruchslosigkeit und die ganze Entwicklung macht oft den Eindruck des Zufälligen. Dennoch steht hinter aller Unerfreulichkeit eine Tendenz, die langsam sichtet, zusammenfasst und reguliert und die aus dem Wirrwarr die gemeinsame Form heraushebt. Am deutlichsten erkennt man das in Berlin, wenn man die Grundrissbildung und Bauweise der Jahre nach dem Kriege, also der Gründerzeit, mit der heutigen Tätigkeit vergleicht. Vor dreissig Jahren und noch bis in die neunziger Jahre hinein herrschte ein buntes Vielerlei. Erinnerungen aus der Schinkelzeit, aus dem Bürgerleben der Revolutionszeit, alte Stadthaustraditionen und der Schematismus des Spekulantentums: das alles ging wirr durcheinander. Man suchte stets das Besondere, ohne sich doch vom Zwang nivellierender Einflüsse befreien zu können. Erst in den letzten Jahren spürt man die Merkmale grösserer Einheitlichkeit.

Uniformität ist also das Prinzip der modernen Stadthauswohnung. Wer das Besondere will, muss aufs Land ziehen.

Alle mitwirkenden Kräfte zielen darauf, jede nach dem Masse ihrer Wichtigkeit für das Gesamtleben; eines bedingt immer so sehr das andere, und alles zwingt so sehr zur Einheitlichkeit, dass sich die rechte Einsicht des Weges bald bewusst wird. Die Konsequenzen ergeben sich dann in der logischen Fortführung fast von selbst. Aus dem Grundriss geht der Aufriss folgerichtig hervor. Die Forderung nach Uniformität des Grundrisses erweitert sich also dahin, dass auch für die Fassade das völlig Gleichartige gefordert wird. Tatsächlich wird dem auch schon Rechnung getragen. Das Rechenexempel, entstanden aus Spekulantenwillen und baupolizeilicher Vorschrift, ergibt überall, wo es sich um Wohnungen gleicher Art, das heisst: gleichen Mietspreises handelt, die gleichen Maasse und Verhältnisse. Um die wahren Tendenzen unsrer Stadthausarchitektur zu erkennen, muss man sich die langen Strassenzüge von Neubauten, wie sie in jedem Jahr entstehen, ansehen, wenn die Häuser noch im Rohbau dastehen. Die Linien der Dachgesimse laufen überall in gleicher Höhe, die Stockwerke entsprechen in verschiedenen Häusern einander genau, die Fensteranordnung ist überall dieselbe und ebenso sieht man regelmässig die Erkervorbauten wiederkehren. Man könnte denken, die Strassenflucht wäre von einem einzigen Baumeister gebaut worden und doch arbeiten ein Dutzend Unternehmer daran. Die Ursache solcher Gleichartigkeit ist, dass in Wahrheit auch nur ein einziger Architekt an der Arbeit ist: das allgemeine Bedürfnis. Wenigstens, solange die Gebäude noch im Rohbau sind. Die Verschiedenheiten beginnen erst, wenn dieser tüchtige und seines Willens sichere unsichtbare Architekt vor den Menschen zurücktreten muss. Denn diese sind töricht und anmassend genug, sich für klüger zu halten. Die selbsttätig entstandene Uniformität hält der rechte Bauunternehmer für die grösste Schande und das Publikum bestärkt ihn leider noch immer darin. Ist der Rohbau vollendet, so zeigt sich in der Dachkonstruktion, die vom Bedürfnis nicht vorher bestimmt werden kann, zum ersten der „Individualismus“. Ein Haus vom Nachbarhaus zu unterscheiden,

gilt als Grundsatz und da es unter diesen Umständen schwierig ist, das zu tun, werden alle Mittel der akademischen Stilwissenschaften zu Hilfe gerufen. Das überall gleiche Baugerippe wird hier mit Renaissance, dort mit Gotik bekleidet, das uniforme Gerüst wird mit einem Übermass sinnloser Ornamente in allen historischen Stilen, bis zum „Jugendstil" weggetäuscht. Zeit und Notwendigkeit bieten den Menschen unsrer Zeit eine ausbildungsfähige Form dar; aber wie auf so vielen anderen Gebieten wird sie missachtet und gar als lästig empfunden. Die bewusste Entwicklungsidee tritt der unbewussten feindlich gegenüber und wir sehen eine Selbstvernichtung aus dem Mangel an Selbsterkenntnis hervorgehen. Die Folge ist, dass die Häuserfront nach der Vollendung nur noch sehr bedingt uniform wirkt, dass die Verschiedenheiten sich vielmehr dem Auge gewaltsam aufdrängen. Wo vorher einfache Linien, symmetrische Massen, wo Rhythmus und Geschlossenheit war, da springt hier eine Giebelverzierung ins Auge, dort ein Fensterornament. Eine wilde Formenschlacht tritt anstelle der wohltätigen Ruhe, tausend ornamentale Einzelheiten drängen sich frech hervor und da dieser ganze Stuckaufwand aufs äusserste geschmacklos ist, wird dem Auge zur Pein, was vorher wohltuend war.

Man muss nur unvoreingenommen zu blicken verstehen. Wie das Kostüm einer Bäuerin, die Uniform eines Soldaten nicht eigentlich schön sind, einzeln gesehen, wie sie es aber werden, sobald sie in grösserer Anzahl auftreten, weil dann der Intellekt die darin zum Ausdruck kommende Kulturidee mit geniesst und weil die Wiederholung des Gleichen stets den Eindruck einer gewissen Monumentalität macht, so ist auch das einzelne typische Etagenhaus im Rohbau nicht eigentlich schön. Tritt es aber zurück in die Reihe gleichgearteter Gebäude, so wird der Anblick sofort charaktervoll, monumental und sogar schön. Keine Phrase stört dann das Auge, ungebrochen wirkt der kräftige Rhythmus der horizontalen Erkervorbauten, wohltätig berührt die Symmetrie der in guten Ver-

hältnissen angebrachten Fensteröffnungen; das Bild beruhigt, wo man doch gewohnt ist, von dem Vielzuvielen einer Strassenansicht verwirrt zu werden. Zwingt der Trieb, das Schöne überall zu suchen, das Auge in der Grossstadt die Impressionen malerisch zu nehmen und von der architektonischen Form ganz zu abstrahieren, so hat man vor diesen Rohbauten endlich wieder einen rein architektonischen Genuss, wenn nicht dem Grade, so doch der Art nach wie vor alten Bauwerken. Der Genuss aber geht ausschliesslich daraus hervor, dass man Bedürfnisse logisch und ohne Phrasen eingekleidet sieht und dass diese Bedürfnisse allgemein sind. Es spricht sich ein Wollen aus oder doch ein Müssen und darum auch ein Charakter; es zeigt sich dieser Charakter und sofort entsteht auch eine gewisse Art des Schönen.

Vor solchen Rohbauten kann man einen Traum nicht geringer Art träumen. Man braucht nur vorauszusetzen, die Menschen wären konsequent und nähmen die Entwicklungsidee, der sie doch alle dienen, im Bewusstsein auf, liessen die kindischen Phrasen und Spielereien zu Hause und lernten sich beschränken. Oder man setze nur eine ideale Polizei voraus, die imstande wäre, das sogenannte Ästhetische ebenso streng einzuschränken, wie sie den Spekulationstrieb eindämmt. Wenn das aber der Fall wäre — was vor der Hand freilich noch utopisch ist —, so entstände ohne weiteres ein Stadtbild von ausgesprochenem Charakter. Es ist nur nötig, dass den Anregungen der Konstruktion, wie sie im Rohbau zum Ausdruck kommt, Folge gegeben wird. Wie jeder Profanbau hat das Mietshaus nichts mit idealen Schmuckformen zu tun und bedarf der Dekoration nur, soweit sie sich natürlich aus dem Material und der Bauweise ergibt. Alle die künstlich angeklebten Gesimse, die nichts bezeichnen und illustrieren, die angeschraubten Konsole und Kartuschen sind Unsinn. Ganz zu schweigen von den Gipsgöttinnen, Balustraden, Löwenköpfen und dem ganzen Apparat toll gewordener Spekulantenphantasie. Diese ärgsten Übertreibungen verschwinden doch schon mehr

und mehr aus den neuen Strassen. Was aber geblieben ist von der Gründerornamentik, genügt gerade, um die starke Stilidee des Gerüstes zu verdecken und zu verderben. Dieser Stilidee ist nur gemäss, was sich logisch aus den Massen entwickeln lässt. Die grösste Einfachheit ist Pflicht. Genau so uniform wie die Rohbauten sollten die fertig geputzten Häuser sein und sie wären es, wenn unsere Architekten sich fähig zeigten, aus den Anleitungen der Notwendigkeit etwas Künstlerisches zu schaffen. Hier liegt ihre eigentliche Aufgabe in der Mietshausarchitektur, nicht in der Konzeption von Ausnahmeschöpfungen. Jede Phrase wäre zu vermeiden. Da die Gesimsformen, diese Bildungen der Steinbaukunst, gegenstandslos geworden sind, wären sie durch Profile zu ersetzen, die den Formen der Eisenträger über Fenstern und Türen und an anderen notwendigen Stellen folgen. Da es sich um Zweckbaukunst handelt, gehe man auch vom Zweck aus. Im Rohbau zeigt sich fast immer eine sehr reizvolle Profilierung gewisser Flächen durch das Relief vor- und zurückspringender Mauersteine; ein Bau kurz vor dem Putzen wirkt ästhetisch oft ausserordentlich fein. Die Motive bieten sich förmlich dar. Es gibt da gemauerte Pilaster, die in den Verhältnissen geradezu künstlerisch wirken; die aus Brettern zusammengezimmerten Rundbogen, die das gewölbte Mauerwerk in den ersten Tagen, solange der Kalk noch nicht gebunden hat, tragen, geben oft originelle und sehr charaktervolle Formen für die Holzkonstruktion von Oberfenstern; ein Profil, das nötig wird, um das Traufwasser von der Wand abzuhalten, kann eine grosse Masse beleben, wenn der Architekt nicht nach Griechenland schielt, sondern an die Bestimmung des Baugliedes denkt. Man braucht nicht zu fürchten, dass unsere Stadthäuser auf diesem Wege öde und kahl werden. Blickt man jetzt eine Strasse hinab, so weigert sich das Auge, alle die tausend Ornamentdetails aufzunehmen und geärgert sucht es sich vergeblich im Getriebe einen Ruhepunkt. Blickt man dagegen an einer Reihe von Rohbauten hinab, so genügt das Tempo der Erkervorsprünge schon allein,

ALFRED MESSEL DAS HAUS SCHULTE IN BERLIN (von der Neuen Wilhelmstraße aus; Detail)

um das Gefühl der Öde nicht aufkommen zu lassen. Denkt man sich die Häuser in konsequenter Weise vollendet, wie es angedeutet wurde, so hat das Auge gerade das Mass von Beschäftigung, das ihm angenehm ist. Das Ornament einer Strasse von Mietshäusern sollte nur in den blumengeschmückten Balkons, in den Menschen und Wagen auf der Gasse und in den Reizen der Beleuchtung bestehen. Alles andere ist ein Zuviel. Und welche wundervolle Aufgaben für die so vernachlässigte Kunst des Putzbaues bieten sich hier. Das achtzehnte Jahrhundert hat uns gezeigt, welche Feinheiten im Putz mit den allergeringsten Mitteln erzielt werden können. Eine Linie, eine Profilierung, richtig angebracht, genügen oft, um eine grosse Fläche mit Leben zu erfüllen. Wo ist die Poesie der Flächen geblieben! Gerade indem unsere Architekten ganz modern sind, haben sie die beste Gelegenheit, wahre, lebendige Traditionen zu zeigen. Das noch Benutzbare aus dem Erbe früherer Zeiten bietet sich von selbst dar, wenn der Baumeister nur ganz dem lebensvollen Zweck folgt. Denn alles Leben ist verwandt und reicht sich über die Jahrhunderte hinweg die Hand. Vielleicht gelangten wir auch auf diesem Wege der Selbstbestimmung zu einer neuen und rationellen Art des Ziegelbaues. Die Wirkungen malerischer Natur in den Rohbauten sind oft hinreissend. Auch dieser Hinweis wird nicht beachtet. Wer die Augen zu öffnen versteht, kann auf einem Gang durch die Stadtteile des Westens, wo Strassenzüge neu entstehen, mehr von Baukunst lernen, als in Museen und Schulen. Wann endlich werden unsre Architekten, wann wird das Publikum diese eindringlich natürliche Stimme des Lebens und der Notwendigkeit vernehmen, wann werden sie sich selbst in den Werken ihres Instinkts erkennen!

Man pflegt der Argumentation, das Trägergebälk der Bauten könnte Ausgangspunkt neuartiger Profilierungen werden, mit der Behauptung entgegenzutreten, das Eisen habe in der Form von Trägern seine Rolle bald ausgespielt. Eine von Eisenstäben durchsetzte Betonmasse sei das Material der Zukunft. Es ist aber gleichgültig, ob sich das Baumaterial wirklich ändert

oder nicht. Nur darauf kommt es an, dass in jedem Falle die notwendige Konstruktion zum Ausgangspunkt von Neubildungen gemacht wird. Wenigstens in der Zweckarchitektur. Wenn jene Betonmasse eingeführt wird, werden wahrscheinlich riesige Eisenrahmen nötig, worin die Betonplatten verankert werden. In diesem Falle würde sich der Charakter der Architekturformen eben aus diesen Prämissen ergeben und es ist zweifellos, dass auch dann ein charakteristisches Gebilde entstehen würde. Nicht um bestimmte Formen handelt es sich ja, sondern darum, dass sich der Mensch in der Zweckbaukunst derselben Sachlichkeit, Phrasenlosigkeit und gewissenhaften Ehrlichkeit befleissige, wie er es im geschäftlichen Leben tut oder doch zu tun stolz vorgibt.

Mietshäuser sind nicht freistehende Einzelhäuser, wie es die französischen Paläste waren, und es ist darum Wahnsinn, sie diesen gleich bilden zu wollen. Es handelt sich bei dem Problem vielmehr um Reihenhäuser, um ein ganzes Bausystem. Die Ästhetik weist wieder einmal einen Weg, der im Sozialen ausmündet. Wenn es vor den Rohbauten jetzt bereits scheint, als ob ein Baumeister die ganze Strasse gebildet hätte, so braucht man diese Anregung nur zu verfolgen, um zu einer sehr wichtigen Schlussfolgerung zu gelangen. Diese besteht in der Einsicht, dass die Entwickelung über den Einzelbau hinweg zur Herstellung ganzer Häuserblocks drängt. Nicht aus ästhetischen, sondern aus wirtschaftlichen Gründen. In unserer Zeit des Genossenschaftswesens ist auch der Gedanke aufgetaucht, es möchten sich immer gewisse Gruppen von Mietern zu Wirtschaftsgemeinschaften zusammentun. Das ist nicht eine willkürliche Utopie, sondern eine natürliche Idee, aus der Not der Zustände geboren. Im einzelnen und nach der Seite der wirtschaftlichen und sozialen Wirkung kann der Plan hier nicht besprochen werden. Es muss die Konstatierung genügen, dass er stetig an Boden gewinnt und dass man ihn in England schon in vielen, in Deutschland in einigen Punkten verwirklicht hat. Die Verfechter der Idee fordern gemeinsame Küchen und Er-

holungsräume, Turn- und Spielhallen für die Kinder, grosse Waschküchen mit gemeinsamem Personal, verständige Anlagen zur Teppichreinigung, zentrale Heizungs- und Lichtanlagen, gemeinsamen Einkauf der Nahrungsmittel und manches andere, was alle Parteien des Hauses oder gar eines Häuserblocks zu Mitgliedern einer kleinen festgefügten Gemeinschaft machen würde. Der Zweck ist die Verbilligung und Erleichterung des Wohnens und soviel auch gegen die Pläne einzuwenden sein mag, so ist doch nicht zu leugnen, dass sie dem Zuge der notwendigen Entwickelung zu entsprechen scheinen. Es gibt bei uns Beamtenwohnungen, die in bewusster Weise blockartig gruppiert sind. Die Komplexe sind von vier Strassen begrenzt und es herrscht innerhalb dieses kleinen Reiches eine Art Kommunismus, der zwar noch sehr bescheidener Art ist, aber doch zu denken gibt. Zum wirtschaftlichen Zusammenschluss drängen heute ja alle Verhältnisse. Wir stehen erst am Anfang der allgemeinen Demokratisierung; darauf weist nicht zuletzt diese merkwürdige Stadthausarchitektur hin. Solche Entwickelung mag der mit dem Erbe aristokratisch denkender Zeiten Belastete voll geheimen Schauders betrachten: er wird doch zugeben müssen, dass die endliche Konsequenz des Begonnenen als etwas Wünschenswertes erscheint, wenn man dagegen hält, was bisher produziert worden ist. Jeder feste Zustand, jede Form der Beschränkung, mögen sie noch so drückend für das Individualitätsbewusstsein erscheinen, sind fruchtbarer als die Zerfahrenheit und Schrankenlosigkeit unserer Tage. Es ist nicht einmal gesagt, dass das imaginäre Stadtbild der Zukunft düster und traurig sein muss. Sobald der Wille, der heute erst ein vager Instinkt ist, sich seiner selbst bewusst wird, ist weiteren Möglichkeiten der Weg geebnet. Es sind schon Pläne aufgetaucht, wonach der als Einheit gedachte Häuserblock einen grossen Gartenhof umschliessen soll. Die bewohnten Zimmer sollen von der Strassenfront entfernt und an diesen Garten gelegt werden, während die Wirtschaftsräume ihre Fenster nach der Strasse bekommen. In den Garten wären Flügel so hinein-

zubauen, dass jeder Wohnung günstige Besonnung gesichert wird. Der Architekt, der dem Publikum diesen Plan vorgelegt hat, konnte den Beweis erbringen, dass die Rentabilität der benutzten Grundfläche ebenso gross sein würde, wie unter den jetzt geltenden Bedingungen. Heute klingt dieser Vorschlag noch utopisch. Wenn aber konsequent fortgesetzt wird, was wir überall beginnen sehen, so kann die Verwirklichung näher sein als man denkt. Schon aus dem ganz profanen Grund, weil die grosse Bodenfläche des Baublocks viel rationeller ausgenutzt werden kann als die kleine Bauparzelle mit ihren vielen winzigen, polizeilich vorgeschriebenen Höfen. Mit dem Blocksystem ist ein Anfang schon gemacht; daraus kann sich natürlich die Wirtschaftsgemeinschaft ergeben und existiert die erst, so ist für fernere Verbesserungen Tür und Tor geöffnet. Man muss immer daran denken, dass der sozial-wirtschaftliche Gedanke sich auf diesem Gebiete sogleich formal architektonisch umsetzt. Die geringsten Kleinigkeiten sprechen mit. Wie der Schornstein in der englischen Landhausarchitektur zu einem wirkungsvollen Bauglied geworden ist, so können profane Zweckbildungen der Mietshausarchitektur zu Motiven werden. Man darf nur nicht an Tempelkunst denken; es handelt sich einzig darum, vernünftig zu sein, sachlich und selbstbewusst.

Ganz töricht ist es, nur die Schönheit alter Stadtbilder gelten zu lassen. Früher waren die Voraussetzungen absolut andere und es ist unsinnig und unmöglich, die einst organisch entstandenen Wirkungen auf die Verhältnisse unserer Grossstädte übertragen zu wollen. Jeder Einzelne baute sich, wie es jetzt noch in den Dörfern ist, in alter Zeit ein Haus nach seinen speziellen Bedürfnissen. Jeder tat für sich das Logische und aus diesem sprechenden Nebeneinander zieht der Nachgeborene nun seine Erkenntnis, die ihm zum Genuss wird. In der alten Architektur wird ihm die Geschichte lebendig. Leider fällt ihm aber dann nicht ein, das einzig würdige Verfahren für ihn wäre, ebenfalls Geschichte zu machen. In der Grossstadt

werden die Wohnungen auf Vorrat gebaut. Daher ist, gegenüber den „malerischen“ Prospekten alter Städte, woran viele Jahrhunderte gebaut haben, die Uniformität das Charakteristische der modernen Stadt. Und weil dieses notwendig ist, wird es auch schön erscheinen. Eine nicht geringe Monumentalwirkung wäre es, wenn das Auge anstatt der einzelnen Fassaden — die es, der geraden Strassen wegen, nur verkürzt zu sehen bekommt — ganze Komplexe umfasste, wenn ein Rhythmus den Blick führte, anregte und beruhigte. Die City wird mit der Zeit immer mehr Geschäftsgegend. Dort werden sich wahrscheinlich die Geschäftshäuser einst ähnlich gruppieren, wie die Mietswohnungen. Die Geschäfte gleicher Art zeigen schon jetzt wieder eine entschiedene Tendenz zur Nachbarschaft, wie man in Berlin am Hausvogteiplatz, wo die Konfektion dominiert, oder in der Behrenstrasse, der Gegend der Banken, beobachten kann. Der alte Zunftbrauch scheint sich im grossen Massstabe zu wiederholen, wie er es auch in der Organisation der grossen Warenhäuser schon tut. Neben diesen Gruppen von Geschäftshäusern werden die Monumentalbauten ihren Platz finden und weiter draussen beginnt das Blocksystem der Wohnhäuser mit grossen Gartenhöfen.

In dem Augenblick, wo diese Konsequenz nur angestrebt wird, gibt es keine Kluft mehr zwischen den Resten alter Kunst und dem Neuen. Wer es gesehen hat, wie natürlich und charaktervoll in Rostock z. B. ein modernes Wertheimhaus neben der alten gotischen Kirche steht, wird es begreifen, dass lebendige, aus sozialen Bedürfnissen gewachsene Architekturen, dienten sie nun einem profanen Zweck oder einem Idealgedanken, über alle Jahrhunderte hinweg verwandt sind. Nur ehrlich konsequent und nützlich müssen sie sein, nicht scheinen wollen, was sie nicht sind und in der Beschränkung den inneren Reichtum suchen. Traditionen knüpfen sich dann erst zwischen Vergangenheit und Gegenwart, wenn sie nicht gesucht, sondern in der Beschäftigung mit den wirkenden Kräften des Lebens gefunden werden.

Hier ist nicht von kindlichen Utopien die Rede. Keine Voraussetzung ist willkürlich konstruiert. Wäre das der Fall, so stürzte das ganze Gedankengebäude zusammen wie ein Kartenhaus. Im Gegenteil, aus den Anleitungen der Erfahrung, aus den Wirklichkeiten der Strasse, fliesst wie von selbst die hier dargelegte Schlussfolgerung. Der Beweis, dass es sich bei der Kraft, die die ersten Versuche einer charaktervollen Stadthausarchitektur zu schaffen jetzt unternimmt, nicht um ein soziales Müssen handelt, wird schwer zu erbringen sein. Vorsicht in der Hoffnung kann freilich nie schaden; auch ist zuzugeben, dass niemals ganz reine Bildungen entstehen können, wo so viele Köpfe mitarbeiten. Ohne Schlacken und Gebrechen wird die Form nie sein, die von einer Majorität stammt. Verbesserungen sind aber nur in der angegebenen Richtung möglich, weil sie allein die Phantasterei ausschliesst und auf dem Boden der Realitäten bleibt. Es soll gewiss keine Zukunftsmusik gemacht werden. Wer so weit nicht vorausschauen mag, beschränke sich auf die Förderung der allernächsten Aufgaben. Alle Fingerzeige sind in den unwillkürlichen Schönheiten, in der ungewollten Monumentalität vieler Rohbauten gegeben. Dass wir vom fertigen Haus dasselbe verlangen, was der Rohbau uns zufällig gewährt: das wird nicht zu viel verlangt sein. Das Natürliche und Vernünftige soll ja nicht neu geschaffen, sondern nur erhalten und im besten Falle ausgebildet werden. Die wesentliche Arbeit besteht im Fortlassen des Falschen. Das ist wohl nicht utopisch. Der Einzelne fragt freilich nach wie vor, wo er mit seinem guten Willen einsetzen könnte, da ihm, als Mieter, doch jeder unmittelbare Einfluss fehle. Er muss den Weg gehen, den die Wirtschaftsentwicklung überall weist: den zum genossenschaftlichen Zusammenschluss. Für die Arbeiter sorgt meistens eine mächtige Instanz, und die Beamten sind schon durch den Beruf eine Art Genossenschaft; eine Schar von Mietern verschiedener Berufe, die Zusammenschluss anstrebt, kann sich als eine Gemeinschaft freilich nicht so leicht organisieren. Unmöglich ist die Aufgabe aber gewiss nicht, sobald

das richtig erkannte Bedürfnis die Individuen erst zusammenführt. Wie weit die Absichten solcher Genossenschaft zielen würden, wäre vorerst unwesentlich; es wird sogar gut sein, wenn vorderhand nur die nächsten Aufgaben in Angriff genommen werden. Zweifellos finden sich für genügend grosse Mieterverbände aber Unternehmer. Und sicherlich auch Architekten, die ihre akademischen Pseudoideale zu vergessen willens sind, um sich ganz in den Dienst gesunder Sachlichkeit zu stellen.

Das Geschäftshaus.

Das Gesetz der Trägheit, das im Geistigen so wirksam ist wie im Materiellen, verhindert es am meisten in der Architektur, dass Aufgaben der Zeit sofort logisch aus den Zweckgedanken, aus äusseren oder inneren Notwendigkeiten entwickelt werden. Wenn es immerhin möglich ist, dass starke Begabungen in Poesie und Malerei die Entwickelung ruckartig durch ihre persönliche Kraft beschleunigen, so ist ein so unmittelbares Eingreifen in der weniger vom Individualismus als vom Geiste der Gesamtheit abhängigen Baukunst doch nur in ganz seltenen Fällen möglich. Dort ist es schon grosser Gewinn, wenn auf einem bestimmten Punkte eine schöpferische Persönlichkeit ein vollständiges Resumé der unsichtbar fortschreitenden Arbeit gibt, jener Arbeit, die geleistet wird, man weiss nicht von welchem Geist und von welchem Willen, die aber doch unaufhaltsam, wie nach vorgezeichnetem Plan getan wird, als wäre sie eine Naturnotwendigkeit. Eben darum, weil diese Arbeit in der Tat von etwas wie einer Naturkraft ausgeht, weil es soziale Gewalten sind, die ihr Anstoss und Richtung geben, ist sie im wesentlichen dem genialen Eigenwillen entrückt. Wie sich der Wille in der Natur organische Lebensformen schafft, und erst durch ihr konkretes Dasein kenntlich wird, so erkennt man auch in den sichtbaren Formen der Baukunst erst die allgemeinen Bedürfnisse des Gesamtwillens, die sozialen Kräfte, die doch das Primäre sind. Bis zu gewissen Graden gilt dieses freilich für alle Künste; aber dieser Geist der Allgemeinheit muss um so entscheidender und der persönliche Eigenwille des Einzelnen muss um so bedingter sein, je

MARTIN DÜLFER

DORTMUNDER STADTTHEATER

mehr eine Kunst durch ihren dogmatischen Formalismus die individuellen Empfindungsgrade beschränkt, das Mannichfache durch ein paar erschöpfende Formgebote ausdrückt und je mehr an Stelle der vieldeutigen persönlichen Bedürfnisse, wie sie in Poesie und Malerei Ausdruck suchen, die eindeutigen Bedürfnisse ganzer Völker treten.

Warme Künstlernaturen oder geniale Einsame finden sich niemals unter den Architekten. Gewichtige Stimmen fordern zwar jetzt für den Baumeister, der in unsern Tagen nur noch als Vertreter einer praktischen Wissenschaft oder gar als Geschäftsmann gilt, den Titel eines Künstlers zurück. Denn — so sprechen diese Stimmen — die Arbeit des Baumeisters ist ebenso sehr künstlerischer Natur, wie die des Malers oder Bildhauers; ja, mehr noch, weil sie in gewissem Sinne die Malerei und Skulptur in sich schliesst. Diese an sich lobenswerte Forderung verführt aber zum Irrtum. Obwohl für eine Kultur die Baukunst die Bedeutsamste aller Künste ist, weil sie allein der bildenden Raumkunst die rechten Grundlagen zu schaffen vermag und obwohl in ihren Formen sich am deutlichsten der in einem Punkt gesammelte Geist eines Volkes oder gar einer Rasse ausspricht, so ist daraus doch nicht zu schliessen, der Baukünstler sei in demselben Masse wie der Maler, Dichter oder Musiker eine Künstlerindividualität. Man mag in der Geschichte suchen, wo man will: nie wird man einem Architekten begegnen, der eine faustisch ringende Persönlichkeit war, wie Dante, Michelangelo, Rembrandt oder Beethoven. Denn die Baukunst schliesst das auf stärkste Individualität gegründete Genie ebenso aus, wie die Religion es innerhalb der Priesterherrschaft, das Gesetz es innerhalb des Richterstandes tut. Die Formel ist das Herrschende und sie lässt nur Diener, wenn auch solche sehr verschiedener Grade, zu. Mehr als irgend ein anderer Künstler ist der Architekt auch von seiner Zeit abhängig; ohne Auftrag kann er nicht bauen, das heisst: sich nicht entwickeln. Wenn ihn nicht ein Bedürfnis ruft, kann er nicht schaffen. Darum ist er nur zur Hälfte Künstler und

erhält den genialen Schwung immer nur vom Genie einer Epoche. Die Natur ist konsequent aber nie grausam und sie hat die Begabung für die Baukunst darum so organisiert und an solche seelischen Bedürfnisse geknüpft, dass ihr der Sinn für Beschränkung, Einordnung und Bescheidung natürlich gegeben ist. Niemals ist der Architekt ein sorgenvoller Grübler oder titanischer Trotzer, sondern ein Weltmann. Ein Weltmann mit einer Nuance ins geheimrätlich Gelehrte, ins Malkünstlerische oder ins Kaufmännische.

Auch bei Betrachtungen über die Entwickelung des Geschäftshauses muss ebensoviel von dem unermüdlichen Baumeister, der sozialer Wille heisst, die Rede sein wie vom einzelnen Künstler. Und von dem einzelnen Künstler wieder um so mehr, je konsequenter und rückhaltloser er sich als Diener einer notwendigen sozialen Tendenz bekennt.

Da die Voraussetzungen für die Disposition des Geschäftshauses sehr klar und einfach sind, sollte man meinen, es hätte sich die notwendige Form bald finden müssen. Nichtsdestoweniger haben aber auch dort jene Mächte des Beharrungsvermögens, jene Gesetze der Trägheit das Tempo und den Charakter des Werdeganges bestimmt. Zuerst, als die grossstädtische Bautätigkeit mit der schnellen wirtschaftlichen Expansion nicht Schritt zu halten vermochte, wurden die Geschäfte meistens in städtischen Wohnhäusern betrieben. Für Kontor-, Warenlager- und selbst Verkaufszwecke mietete man Etagenwohnungen und richtete sich dort ein. Bei späteren Neubauten hätte man freilich gleich die Unbehaglichkeit der Anpassung an unzweckmässige Räume vermeiden können; aber auch in den zunächst gebauten Geschäftshäusern ist dem Bedürfnis nur wenig Rechnung getragen worden. Man wagte aus konservativer Scheu das Fassadenprinzip des Wohnhauses mit seinen regelmässigen Fenstern und Stockwerkteilungen nicht anzurühren und richtete sich bei schlechtem Licht und kleinen, unpraktisch verbundenen Räumen lieber notdürftig ein, als dass man die gewohnte, nicht einmal wertvolle Form geopfert hätte.

Die Hauptschuld trug immer die Scheu, das Gewordene für etwas Unsicheres aufzugeben, die philisterhafte Furcht vor der Konsequenz und vielleicht auch ein dunkles Gefühl, das Geschäftswesen sei in allen seinen Ausdrucksformen unschön und müsse mit Kulissen verdeckt werden. Niemals übertüncht man ja die Aussenseiten lieber mit Romantik und Dekoration, als wenn man sich in seinem Tun und Handeln unsicher fühlt. Darum hat sich in der Folge das Bedürfnis immer nur stückweis durchgesetzt und umbildende Kraft bewiesen. Zuerst hat man die einzelnen Fenster zweckvoll zusammengefasst, dann an Stelle der Wohnstuben grössere Räume angelegt und den Grundriss so disponiert, dass der Zweck des Wohnens ausgeschaltet wurde. Das musste natürlich auf die Fassade zurückwirken und da mit der Zeit immer mehr Neubauten für reine Geschäftszwecke nötig geworden sind, ist es sogar schon zu einer Art von Gruppierung gekommen. Es sind Bureauhäuser und Verkaufshallen entstanden von eigentümlichem Charakter, aber immer noch mehr oder weniger deutlich mit dem Hinweis auf den Ursprung im Etagenwohnhaus. In Berlin ist die stufenweise Entwickelung an vielen Übergangsbildungen noch genau zu verfolgen. Die Geschäftshäuser am Hausvogteiplatz sehen noch ganz zwitterhaft aus, die grossen Blocks an der Kaiser Wilhelmstrasse erinnern, trotzdem sich dort das moderne Bedürfnis zum erstenmal deutlich durchgesetzt hat, immer noch in entscheidenden Punkten an das Fassadenprinzip des Etagenhauses und auch das vielgerühmte Equitablegebäude an der Leipzigerstrasse ist noch eine arge Halbheit. Der Wohnhausgedanke sollte dort überwunden werden und blieb doch im wesentlichen bestehen, weil der begabte Erbauer wieder nicht von der Idiosynkrasie loskommen konnte, ein Geschäftshaus in der Residenz müsse etwas repräsentativ Palastartiges haben. Immer war es noch die alte Bauweise von aussen nach innen: zuerst die Repräsentation, dann das Bedürfnis. So entstanden Gebilde aus Stein, Eisen und Glas, den Strassenfronten eng eingefügt, die aber mit den Bauformen des freistehenden Palastes

unsinnig verziert wurden, die nicht Geschäftshaus und nicht Wohnhaus sind, sondern richtige Übergangsschöpfungen, mit denen etwas Rechtes nicht anzufangen ist.

Zu ganz reinen Resultaten wäre es wahrscheinlich bis heute noch nicht gekommen, wenn nicht im rechten Augenblick ein Künstler wie Messel die Entwickelungsideen der Zeit aufgenommen und, unterstützt durch kühne und verständige Bauherren, sie einem Reifepunkte zugeführt hätte. Das Verdienst dieses Mannes ist ausserordentlich. Nicht dass er etwa ein selten genialischer, phänomenischer Künstler wäre; aber er hat zum erstenmal das falsche Prinzip, das Kompromis ganz aufgegeben, die Konsequenz gezogen und ist durch solche Logik zu Resultaten gelangt, deren schulbildende, gesunde Wirkung schon jetzt überall zu spüren ist. Es ist ihm nicht leicht geworden, in der Gegenwart die Tugenden baukünstlerischer Konsequenz zu üben; denn wir stehen am Abschluss einer Epoche, die für den Architekten nicht leicht schlimmer gedacht werden kann. Van de Velde hat einmal geschrieben, er denke oft mit Schaudern daran, dass er verdammt sein konnte, ums Jahr 1830 zu leben; für den deutschen Architekten hätte er eine schlimmere Zeit nennen können: die um 1870. Im Anfang des vorigen Jahrhunderts wäre der erfinderische Belgier mit seiner Grossstadtkunst wahrscheinlich nicht in eine kleine Residenz gedrängt worden, sondern hätte in Berlin zu wirken und vielleicht gar zu bauen vermocht; denn er wäre damals ja auch ein anderer gewesen. Statt mit der Schwester Friedrich Nietzsches hätte er mit Henriette Herz geplaudert und im Salon der klugen Rahel geistreichen Männern und Frauen seine Tendenzen entwickelt. Was aber wäre aus ihm geworden, wenn er 1870 in Berlin, inmitten des lärmenden Reichsillusionismus, gelebt hätte! Vor den Kriegen konnte man in Berlin doch von einer Baukunst sprechen. Das meiste von dem, was in dieser verpönten Epigonenperiode entstanden ist, gibt dem Stadtbilde der Residenz noch heute das Gepräge: Brandenburgertor, Museum, Nationalgalerie, Bauakademie, Neue Wache und Schauspielhaus; ferner

die Palais und Privathäuser im Schinkelstil. Was hat die Gründerzeit dem bis heute entgegenzusetzen als die ungeheure Quantität? Neben Männern wie Langhans, Schinkel, Strack, Stüler und selbst Wäsemann noch stehen die Hitzig, Raschdorff, Ende, Kayser und Grossheim, Schwechten, Otzen, als Epigonen der Epigonen, in Bildung heuchelnder Unkultur. Dreissig Jahre lang hat der Sieges- und Einheitsrausch entsetzlich verdummend auf unsre Kunst gewirkt. Jetzt erst regt sich's wieder und die um die Mitte des Jahrhunderts abgebrochene Entwickelung wird fortgesetzt. Freilich haben sich inzwischen diese Verhältnisse sehr geändert. Damals forderte ein wenn auch epigonischer, so doch reiner und mutiger Idealismus von der Baukunst eine würdevolle Repräsentation; heute verlangt ein ernsthafter Rationalismus Bauformen für profane wirtschaftliche Bedürfnisse. Dort war es mehr ein innerer, hier ist es vor allem ein äusserer Zwang. In der Zwischenperiode aber, die noch längst nicht beendet ist, sind nur frivole Willkür und planlose Verlegenheit für die Stil- und Formenwahl etnscheidend gewesen.

Messels Leistung bestätigt wieder die alte Erfahrung, die Wenige nur begreifen wollen: dass jede tüchtige Kunstarbeit auch immer, ohne es zu wollen, einen ethischen Wert hervorbringt. Als man nicht wagte, dem fordernden Bedürfnis zu folgen, bemäntelte man es mit den Phrasen von der Notwendigkeit der „Traditionen", mit den Redensarten von den „überlieferten Formenschätzen" und „ewigen Schönheiten". Was man aber schuf, war beschämendes Epigonenwerk, kleinlich und anmassend zugleich. Die Architektur als Kunst schien tot, es gab keine Musik mehr in der Baukunst, sondern nur noch Geräusche, keine lebendige Ästhetik, sondern im besten Fall Wissenschaft. Die Architektenvereine feierten alljährlich ihren „Meister" Schinkel mit pathetischen Worten und schwuren, in seinem Geist weiter zu arbeiten. Sie glaubten es zu tun, wenn sie — ach Gott, ja, wie er! — die Formen der Alten benutzten. Noch heute aber begreifen erst Wenige,

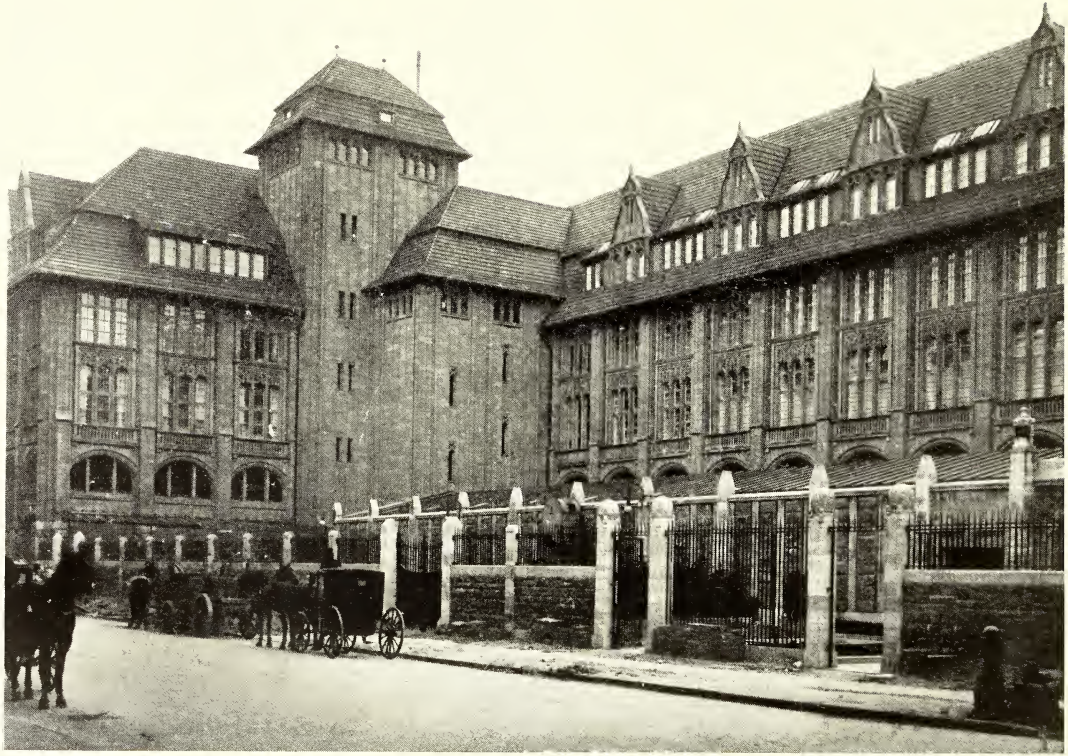
wo Schinkels, des Klassizisten eigentliche Stärke liegt, wo das ungeheuer Moderne seiner Gesamtleistung zu suchen ist. Der erste, der wieder versucht hat, Erbe dieses letzten Berliner Baumeisters grossen Stils zu werden, ist Messel. An seinen Warenhäusern sieht man nun erst, was nötig war, um die unterbrochene Entwickelung fortzusetzen. Es war nötig, dasselbe zu tun, was Schinkel in seinen lebendigsten Bauten getan hat: dem gross erfassten Bedürfnis ein Kleid zu schaffen, ohne auf anderes zu sehen, als auf die Forderungen der Logik, der Vernunft und eines an Realitäten gereiften Schönheitssinnes. Messels Wertheimbauten setzen endlich wieder die Reihe der sehenswerten Gebäude fort. Indem dieser Künstler im besten Sinne das Moderne wollte — das kann nie etwas anderes heissen als: das Lebendige —, ist ihm das Organische gelungen. Das Stadtbild hat durch seine Geschäftshäuser eine Nuance bekommen, die sehr charakteristisch ist. Indem das kaufmännische Prinzip durch diese Architekturgebilde rückhaltlos anerkannt und offen verkündet wird, erscheint es selbst veredelt. Aus den grossen Warenhäusern der Firma Wertheim grüsst etwas wie alter Hanseatengeist; man denkt an das stolze Kaufmannsbewusstsein früherer Jahrhunderte und die moderne Profitmacherei und Händlerkleinlichkeit weitet sich mit der Kunstform zugleich zu etwas Monumentalem. Die Kunstempfindung des Architekten scheint vorweggenommen zu haben, was vielleicht der Bedeutung des Warenhauses erst später entsprechen wird. Dass heute ein gewisser Widerspruch zwischen dem ernsten Pathos dieser Architekturen und dem Zweck des Hauses besteht, ist nicht zu leugnen. Aber wenn die Warenhäuser sich entwickelt haben werden zu den wichtigen wirtschaftlichen und sozialen Gebilden, die zu werden sie bestimmt scheinen, wenn in ihnen sich ganz gemächlich und realistisch viele der sozialen Pläne verwirklichen, die heute so utopisch klingen, weil sie mit einer gewissen Phantastik vorgetragen werden, wird eine so ernst repräsentierende Architektur nicht mehr deplaziert erscheinen. Vor diesen Häusern empfindet man un-

willkürlich Stimmungen, wie sie einem vor alten Kaufmannshäusern der Renaissance- oder Zopfzeit kommen, man denkt an den sozialen Stilgedanken im alten Zunftwesen und alles Monumentale, das der Kaufmannsberuf in seinem höchsten Aufschwung haben kann, scheint in diesen Gebäuden Gestalt gewonnen zu haben. Man spürt Neigung, von einem grossen modernen Zunft- und Genossenschaftswesen, von einem umfassenden kaufmännischen Gildegeist der Zukunft, dem alles Krämerhafte fremd ist, zu träumen. Das ist erreicht, weil der Baumeister sich treu vom Bedürfnis hat führen lassen und bei solcher weisen Nachgiebigkeit unversehens selbst zum Führer geworden ist, weil er den wahrhaft poetischen Gedanken gehabt hat, die lebendigen Kräfte der Zeit in steinerne Form zu fassen. Indem er als Künstler im besten Sinne sittlich war und sich dem Wahrheitsgedanken hingab, ist ihm und seinem Werk zugute gekommen, was von latenten ethischen und monumentalen Zügen in den allgemeinen, auf tausend Wegen vorwärts drängenden Zeitbedürfnissen enthalten ist; während er den Kaufmannsgedanken künstlerisch erhöhte, hat dieser, rückwirkend, die Baugedanken monumentalisiert.

Messels erster Geschäftsbau, das Wertheimhaus an der Leipzigerstrasse, war eine um so kühnere Tat, als der Geschäftsbetrieb der Firma vorher dem Architekten ein Ansporn zu unerhörten Neuerungen nicht sein konnte. Der Bazar war ursprünglich in den vier Stockwerken eines Wohngebäudes untergebracht, man musste durch hundert Zimmer einer Berliner Wohnung laufen, wenn man einkaufen wollte. Demgegenüber war dann der Plan Messels von einer geradezu grossartigen Einfachheit. Ein riesiger Lichthof und ringsherum, in allen Stockwerken, ein einziger endloser Raum; die Decke nur von Säulen getragen, die Aussenwände nur durch Pfeiler gegliedert. Der Anblick der Fassade schüchterte zuerst die Kühnsten ein. Aber die Zustimmung wurde schnell erzwungen durch die überzeugende Logik, die hier an der Arbeit war. Stein und Eisen wurde endlich als Material des Geschäftshauses

offen anerkannt; die Stockwerkteilungen fielen fort, die hochstrebenden Pfeiler stellten das Ganze als eine Einheit hin, boten nur die notwendigen Stützpunkte für die Verankerungen dar und überliessen die Fläche dem durch Eisenstäbe geteilten Glas. Der erste Blick belehrt nun den Vorübergehenden, was dieses Haus ist und sein will: ein Kaufhaus, worin sich die Menge frei und ungehindert durch alle Teile des Raumes zerstreuen kann, wo die Waren nicht in Schränken und Kisten versteckt, sondern offen vor aller Augen ausgelegt sind. Es war eine Sensation eigner Art, als man zuerst von den Galerien in den grossen Lichthof hinabblickte und die Menge rings um die bunten Verkaufstische sich drängen sah, als der Blick frei durch die Stockwerke, tief in den Raum dringen, ganze Treppenführungen umfassen und den Grundriss anschaulich verstehen konnte. Die Raumwirkung steigerte sich, da man derartiges im modernen Geschäftsleben noch gar nicht gewohnt war, fast zur Poesie, der Anblick gewann etwas Grossartiges und doch Selbstverständliches. Dieser Augenblick, als Messel für das Verkaufshaus einen Typ fand, ist für die Grossstadtarchitektur wichtig geworden: es wurde bestätigt, was lange schon sich angekündigt hatte und eine Entwicklungsidee, die immer wieder durch feige Bedenken aufgehalten worden war, gewann Gestalt. Das Verhältnis Messels zu seinen Aufgaben ist bezeichnend für das Verhältnis der Baukunst, wie sie heute verstanden wird, zu den Fragen der modernen Zweckarchitektur überhaupt. Wenn man darum von diesem Architekten und seiner Arbeitsweise spricht, so weist man unwillkürlich immer auf die ganze Bewegung. Gerade weil das Wesentliche der Tat Messels darin bestanden hat, Konsequenzen aus vorhandenen Prämissen zu ziehen, weil das sozial Tendenzhafte seiner Werke wichtiger ist als das ästhetisch Musikalische, muss diese Tat den Wert des Beispiels, des Typischen haben.

Es ist denn auch überaus lehrreich, wie sich in Messel der Künstler zum Konstrukteur gestellt hat. In dem Augenblick, wo Messel sich entschloss, das Notwendige zu tun, entstand die



ALFRED MESSEL

DAS HAUS WERTHEIM IN BERLIN (von der Voßstraße aus)

Frage: wer wird stärker sein, der Künstler oder die Idee? Die Konstruktion ergab sich aus einem Prozess logischer Überlegung; aber eine Konstruktion ist noch keine Architektur, wie ein Gerippe noch keine Gestalt ist. Es blieb dem Künstler also überlassen, die notwendige Form mit dem Schein der Freiheit zu umkleiden und zur schönen Form zu erheben. Andrerseits musste das mit äusserster Diskretion geschehen. Denn es kann nicht genug darauf hingewiesen werden, dass das Geschäftshaus so wenig wie das städtische Etagenhaus oder das Landhaus Gegenstand eines repräsentativen Schmuckaufwandes oder einer monumentalen Durchbildung werden darf. Es ist ja Sitte geworden, jeden Profanbau reich mit den kompliziertesten und feierlichsten Kunstformen zu schmücken, seitdem die Tempel oder Fürstenschlösser diese Repräsentativformen nicht mehr für sich allein beanspruchen dürfen. Aber es ist eine schlechte Sitte, die unsre ganze Unkultur aufdeckt und womit gebrochen werden sollte, wo immer sich die Baukunst jetzt zu erneuern strebt. Kein Gebäude, das einem Gebrauchszwecke bestimmt ist und das seinen Grund- und Aufriss aus dem profanen Bedürfnis entwickelt, kann geeignet sein für die ernste Feierlichkeit einer rein dekorativen Formenpracht. Denn der niedere Zweck muss dem höheren Zweck, woraus jene Repräsentativformen hervorgehen, um so mehr und um so peinlich sichtbarer widersprechen, je konsequenter er in seiner Eigenart durchgeführt wird. Der Nutzzweck hat auch seine Ästhetik; aber es ist eine andere Art Ästhetik als die des Idealzweckes. Festliche Schmuckteile an den Fassaden der Nutzbauten wirken wie feierlich rhythmische Redefloskeln unvermittelt in eine verständige Prosasprache gestreut. Am rechten Ort ist die Feierlichkeit erhebend, am unrechten Ort aber grotesk. Andrerseits kann der Zweckbau auch nicht nacktes Gerippe bleiben. Die Baumeister der Vergangenheit hatten es meistens leicht, das Richtige zu treffen. Sie nahmen für ihre Profanbauten vorsichtig ein paar neutrale Formen aus der Monumentalkunst und vermieden so beide Gefahren: die, zuviel zu geben oder

zu wenig. Das ist heute nicht mehr möglich, da wir eine hohe Baukunst, die wir mit Recht unser eigen nennen können, nicht besitzen. Im Gegenteil: alle Kunstfreunde blicken mit neuerwachender Hoffnung auf die ersten Warenhausbauten und glauben, dass von ihnen eine Erneuerung der gesamten Baukunst ausgehe. Durch diesen so verzeihlichen Wunsch wird der Erbauer von Geschäftshäusern geradezu provoziert, zuviel oder jedenfalls mehr zu tun, als sich mit der Logik der Aufgabe verträgt. Auch Messel hat diesem Glauben seinen Tribut zahlen müssen, auch er hat nicht den schmalen Weg, der eng zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig hindurchführt, einhalten können. Und wiederum ist sein Beispiel typisch; da, wo er das Rechte getroffen hat und da, wo er fehlgreift.

Er ist in eine Formenwelt geraten, die in gewissem Sinne gotisch anmutet, auch dort, wo sie mit bewusstem Eklektizismus nichts zu tun hat. Dieser Hinweis auf die Gotik mag auf Konstruktionskonsequenzen beruhen. Das Prinzip der vertikalen Pfeiler, die das Eisengebälk aller Stockwerke halten und das dadurch bedingte energische und schlanke Streben in die Höhe ruft schon von vornherein Erinnerungen wach und da der Architekt das sich natürlich ergebende Stilprinzip wissentlich mit gotisierenden Einzelformen unterstützt hat, so steigert sich der Eindruck hier und da bis zum Archaischen. In dieser Nachhilfe, die die Konstruktion vom kunstgeschichtlich gebildeten Baumeister erfahren hat, liegt eine Verkennung der Aufgabe. Man kann deutlich beobachten, wie den wenigen Formen, die sich wie von selbst aus der Anlage ergeben haben, eine gewisse Ursprünglichkeit und Mächtigkeit innewohnt und wenn wir sie gotisch nennen, so geschieht es weniger, weil sie es sind, sondern weil der herbe Charakter dieser Formen am besten mit dem Wort zu kennzeichnen ist. Ganz anders aber ist es mit den Formen, die Schmuckabsicht und Schulbildung hinterher hinzugefügt haben. Da sie nicht notwendig sind — notwendig ist nur das Motivierende —, so sind sie überflüssig und also auch störend. Insofern ist Messel kleiner gewesen als

seine Aufgabe, als er nicht immer die Forderung des vor ihm entstehenden Organismus hat fühlen können; es ist ihm gegangen wie unsern Erbauern von städtischen Mietshäusern, die nie fühlen, wenn sie vor ihren Rohbauten stehen, wie unendlich wenig genügen würde, um aus der selbstverständlich entstandenen rohen Masse ein fertiges Gebilde zu machen. Dass Messel viel feinsinniger ist als seine besten Kollegen vom Mietshaus, ändert prinzipiell nichts an der Tatsache, dass er das moderne Warenhaus im Typus zwar hat festlegen, es aber nicht organisch ganz logisch hat durchführen können. Auch dieser feine Geist ist ein wenig der Repräsentationssucht zum Opfer gefallen und hat es dadurch schwer gemacht, die wirklich wertvollen, aus der Konstruktion notwendig entstandenen Formen unter den willkürlichen Ornamenten herauszufinden. Die schlichte Monumentalität der naturalistischen Zweckwirkung hat entschieden dabei gelitten und die Inkonsequenz fällt um so mehr auf, als Messel seinen Sieg im übrigen nur der Konsequenz verdankt.

Man muss, um dieses zu verstehen, bedenken, dass Messel neben den Warenhäusern viele Repräsentativbauten, wie Bankgebäude, oder vornehme städtische Eigenhäuser zu bauen hat. Es mag fast unmöglich sein, die Tätigkeit hier und dort auseinander zu halten. Aber wäre Messel nur der Erbauer von Banken und Stadthäusern, so würde er vor seinen Kollegen etwas Entscheidendes kaum voraushaben; er wäre einfach der geistvollere Eklektizist. Befreiung und Selbständigkeit haben ihm erst die Aufgaben der Wertheimbauten gebracht. Als eine nach gewisser Richtung vollkommene Geschmacksäusserung kann sein in der Matthäikirchstrasse erbautes Wohnhaus gelten, ein Werk, in dem die Formen des achtzehnten Jahrhunderts so geistvoll modernisiert sind, wie es vorher in Berlin noch nicht gesehen ward; aber vor den Warenhausbauten spürt man doch die stärkere Natur. Wie dort die ganze Disposition dem Stil und den Einzelformen zuliebe gewählt und einer sehr klugen Schulidee untergeordnet wurde, so ist die Idee des Ganzen hier organisch aus einem wirklichen grosszügigen Be-

dürfnis hervorgegangen. Beide Bauten beweisen in Rücksicht auf Messel aber dasselbe; nämlich, dass er eine ganz starker Erfinder nicht ist. Er wird immer geführt. Einmal vom Geist eines historischen Stils und ein andermal von der modernen Idee der Zweckarchitektur. Willig gibt er sich der Hypnose jedesmal hin; doch kann er es nicht verhindern, dass ihm die Vorstellungen durcheinander geraten: der Konstrukteur hört auf den Repräsentativkünstler. Freilich ist es weniger seine Schuld als die seiner Zeit, die eine Beschränkung, dem Sinne der Aufgaben nach, nicht kennt. Wie soll da der Einzelne Beschränkung lernen!

In der ersten Fassade an der Leipzigerstrasse (1897) ist der Widerstreit der beiden Prinzipien noch zu greifen. Was an ornamentalen Motiven verwendet worden ist, hat mit dem Geist des Bauwerks nichts zu tun. Die Verbindung der Pfeiler mit dem Dach ist misslungen, die Bronzereliefs, Ornamente und Obelisken sind willkürlich und man merkt überall die alten Schulgewohnheiten, die an bestimmten Stellen gewisse Dekorationsreize für unerlässlich halten. Andererseits ist das konstruktive Prinzip schon vollkommen erkannt. Zwischen diesem Haus und dem Ergänzungsbau am Leipziger Platz liegen sieben Jahre.* Diese Zeit ist für Messel eine Epoche so wichtiger Entwickelungen geworden, dass dem Fremden ohne weiteres das Nebeneinander der alten und neuen Fronten

* Diese Abhandlung ist geschrieben, bevor die letzten Bauten an der Vossstrasse vollendet waren. Durch diese neuen Teile des Wertheimhauses wird im Prinzip nichts verschoben; doch fordert die Gerechtigkeit die Anmerkung, dafs in diesem Ergänzungsbau abermals ein Fortschritt zu konstatieren ist, dafs diese letzte Leistung auf einer bewunderungwürdigen Höhe steht und dass alle Fehler falscher Repräsentation vermieden worden sind. Wäre in dieser Abhandlung nur von Messel zu sprechen, so dürften die Einwände mit dem Hinweis auf diese letzte Arbeit, die deutlich beweist, wie gut der Architekt sich selbst zu erziehen versteht, abgetan werden. Messels Warenhausbauten stehen hier aber nur als Beispiele für etwas Allgemeines, und darum ist der Kampf um das Problem darin instruktiver als die individuell determinierte Vollendung.

nicht klar wird. Man sieht zwei Stadien einer Entwickelung, die heute ziemlich einsam dasteht.

Vor dem Ergänzungsbau am Leipziger Platz konnte man eine seltene Einmütigkeit des allgemeinen Empfindens beobachten. Angesichts dieser Popularität wird nun einmal durch die Tatsachen widerlegt, was von verbitterten Schöngeistern stets gesagt wird: die Kunst wäre nur eine Domäne für Wenige, die Menge müsse ihr durchaus fern bleiben. Wenn das lebendige Werk entsteht, das seine Logik und Schönheit aus dem Notwendigen, aus dem Geiste unserer Lebensnotdurft ableitet, wird die Zustimmung immer spontan sein. Und wenn die Menge auch zuerst dahin rennt, wo mit dem Aufwand höfischen Pomps ein jämmerliches Prunkgebäude feierlich geweiht wird, wenn sie die Höhe einer Kuppel, die Kostspieligkeit eines Materials oder Übertriebenheiten der Dekoration kindisch bewundert, so kehrt sie doch stets dahin zurück, wo ein Fremdartiges nicht staunen macht, sondern ein Verwandtes dunkle Lebensempfindungen bestätigt. Gerade für diese naturalistische Zweckbaukunst findet man im Volk gut vorgebildete Organe; damit sollte der moderne Architekt viel mehr rechnen als es noch geschieht. Man braucht nur das tiefe und anhaltende Interesse zu beobachten, womit das Volk vor Werken der Ingenieurtechnik verweilt, um zu verstehen, dass vor den Werken einer konsequenten Zweckarchitektur ein unmittelbares Verhältnis geknüpft wird.

Der Leipziger Platz, einer der wenigen Plätze Berlins, die gute Verhältnisse haben, dessen Architekturen aber, bis auf die falschen Noten des Mossepalastes und des Strassenbahngebäudes, anständig langweilig sind, hat durch das Wertheimhaus Messels einen ausgesprochenen Charakter bekommen. Die vortreffliche Lage des Gebäudes, an der Einmündung der grossen Verkehrsstrasse, gibt dem Platz nun nach Osten hin einen Abschluss, der fast als Selbstzweck erscheinen kann; das Haus gewinnt dort etwas Symbolisches. Mit Erstaunen hört man, dass in beteiligten offiziellen und in unbeteiligten privaten

Kreisen die Befürchtung geherrscht hat, der „vornehme" Platz könne durch ein Geschäftshaus verdorben werden. Freilich, eine Sehringarchitektur, wie die des Tietzhauses, hätte an dieser Stelle eine schlimme Wirkung hervorgebracht. Aber das war es nicht, was man befürchtete; man hätte gern prinzipiell das Warenhaus vermieden. Es ist immer wieder die alte, akademisch epigonische Schwächlichkeit, die herben Charakter nicht vertragen kann und nur die Stillüge für würdig hält. Jetzt hat der Platz plötzlich ein Gesicht bekommen. Man fühlt sich stark berührt, wenn man vom Potsdamer Platz her die Leipzigerstrasse betritt und Messels Werk dem Blick unwillkürlich zum Ziel wird. Am trüben Wintermorgen, wenn Schnee auf dem hohen Doppeldach liegt, in der grellen Mittagsonne, wenn Licht und Schatten ihre grossen Linien ziehen oder in der geschlossenen, in der Grossstadt so seltsam faszinierenden Stimmung der Dämmerung, wenn die Strasse bunt vom künstlichen Lichte wird und die Baumasse geschlossen in den bleichen Abendhimmel ragt: immer empfindet man das Bild als eine Konzentration der lebendigen Energien, die unten in den Strassen ihre tausend Wege suchen. Alle Erscheinungen gewinnen tiefere Bedeutung und monumentalere Züge vor diesem Hintergrunde einer wahrhaft modernen Architektur.

Da die Grundrissbildung des ersten, sieben Jahre früher errichteten Gebäudes gegeben war: ein Haupteingang von der Leipzigerstrasse und die Hauptachse im rechten Winkel zu dieser Strasse — so entstand bei den späteren Erweiterungsbauten die Gefahr, die auch wirklich bei einer in der Zwischenzeit gemachten Vergrösserung eingetreten ist, dass jeder neue Komplex eine besondere Achse betont, dass also ein Nebeneinander entstand, statt eines organischen Ganzen. Dieser Gefahr ist Messel nun begegnet, indem er den letzten Bau am Platz zum Kopfgebäude und den alten langen Teil in der Leipzigerstrasse zum Rumpf gemacht hat. Eine neue dominierende Achse ist, vom Platz aus, parallel der Strasse angeordnet worden und diese nimmt nun, soweit es noch möglich

war, die beiden alten Achsen, bezeichnet durch Lichthöfe, in sich auf. Diesem Gedankengang entspricht auch die Ausbildung des neuen Fassadenteils, der sich von den alten Fronten prinzipiell unterscheidet. Es ist die Erwägung massgebend gewesen, dass sich die Fassadenentwickelung, wie man sie in der belebten Verkehrsstrasse sieht, für die Fernwirkung auf dem Platz nicht eignet. Es sollten dort Ladenfenster vermieden werden, weil diese einigermassen zwecklos sind, wo es an Passanten fehlt. Die Schaufenster sind darum in den Hintergrund eines Gewölbes gelegt worden, dessen von mächtigen Pfeilern gegliederte, von Bogenöffnungen geformte Dunkelheiten die Basis eines grossen Saalbaues bilden und energisch den dominierenden Rhythmus angeben. Diese Gewölbeidee hat, während sie die ästhetische Wirkung entscheidend sichert, eine eminente praktische Bedeutung, so dass sie fast als aus baupolizeilichen Gründen entstanden erscheinen könnte. Man mag sich gar nicht vorstellen, welches Gewühl, welche Verkehrsstockungen es gegeben hätte, wenn das alte Fassadenprinzip fortgeführt worden wäre. Der Haupteingang hätte nur an der Ecke liegen können und die Folge kann sich jeder, der die Situation kennt, ausmalen. Die Vorhalle aber nimmt nun den ganzen Strom der Besucher auf, verteilt ihn und sondert ihn von der Strasse vollkommen ab. Zugleich wird durch die ganz geöffnete Mauer die Haupteingangshalle bezeichnet und damit auch der Kopf des sich weit in die Leipzigerstrasse hineinziehenden Gebäudes. Entscheidend unterstützt wird die Absicht, die schmale Hausseite am Platz zur Hauptansicht zu machen, durch den oberen Saalbau, der diese Front durch die Wucht und Kraft seiner Formen absolut zur Stirnseite stempelt. Der Eindruck, den dieses Obergeschoss immer wieder hervorbringt, äussert sich als starkes Wohlgefühl über die energischen Senkrechten, die zu den dunkeln Gewölbebogen im guten Verhältnis stehen. Man hört vielfach den Vorwurf, der Anblick wäre kirchenartig; und freilich möchte man hinter diesen Kathedralfenstern etwas anderes wissen als einen reich-

dekorierten Teppichraum. Aber der Architekt hatte diesen Raum auch für würdigere Repräsentationszwecke bestimmt. Für den Unbefangenen hat der Anblick der Monumentalität etwas Symbolisches. Das Bild ist dort, am Eingang der wichtigsten Verkehrsader Berlins, wie ein Auftakt.

Am reinsten und stärksten ist der Eindruck, wenn man eine Strecke entfernt ist und der Blick, die neue und die alte Fassade gleichzeitig umfasst. Kommt man näher, so sieht man, dass viele kleine Skulpturen angebracht sind, die man gerne missen würde. Messel hat mit einem halben Dutzend guter Bildhauer eine achtbare Dekorationsleistung vollbracht. Nur ist diese Leistung im grossen und ganzen überflüssig. Im Künstler ist hier das Element durchgedrungen, das ihm von der Akademie her, durch die kunsthistorische Schulung, anhaftet. Er hatte nicht die Selbstentäusserungsfähigkeit, die grosse Aufgabe der Zeit, der er so wichtige Dienste geleistet hat, ja, die er eigentlich erst vor uns klar enthüllt hat, über seinen persönlichen Künstlerwunsch zu stellen. Vielmehr drängte es ihn, für sich harmonisch fertig zu werden und einen Abschluss zu schaffen, bevor doch der Prozess der Entwickelung beendet sein kann. Fast alle diese geistvoll und tüchtig gemachten und brav komponierten Plastiken hätten fehlen können. Die vielen ungeglätteten Steine, die die Fläche beleben sollen, die kleinen Figürchen, Rosetten, Säulen, Balkons usw. wären besser fortgeblieben. Man kann gewiss jedes Detail motivieren; doch sind solche Motivationen dann ebenso künstlich wie der Schmuck selbst. Dieser künstelnde Geschmack widerspricht entschieden der Stimmung, die pathetisch von den Massen ausgeht und den Vorübergehenden zu zwingen weiss.

Wer den im ersten Kapitel gegebenen Dualismus von Nutzarchitektur und Repräsentativbaukunst wohl erfasst hat, wird einsehen, dass die Verwendung der Plastik für die naturalistische Zweckkunst im Prinzip unmöglich ist. Nun kann man freilich das Kopfgebäude des Wertheimschen Warenhauses nicht eine reine Zweckarchitektur nennen, weil es zur Hälfte doch

JOSEF HOFFMANN

SANATORIUM PURKERSDORF (Eingang)

auch abstrakte Gedanken sozialer Art monumental repräsentieren will. Immer aber bleibt doch diese Kunst durchaus an das nützliche Bedürfnis gefesselt und kann es nur fallen lassen auf die Gefahr hin, charakterlos zu werden; nur das Charakteristische ist es, was sie bedeutend macht. Gebäude, woran ein skulpturaler Schmuck organisch erscheinen soll, müssen aber rein darstellender Art sein. Denn die Bildsäule, als edelste Form des architektonischen Schmuckes, beruft sich nie auf Konstruktionsnaturalismen, sondern stets auf die vollständig vergeistigte schöne Form, die ihre letzten tatsächlichen Funktionspflichten aufgegeben und überwunden hat. Eine gute Zweckarchitektur versetzt den Beschauer in eine Stimmung, worin er für alle Gründe und Erscheinungen lebendiger Sachlichkeit empfänglich ist; die Kunst darin ist die Kunst der Logik, das ästhetische Vergnügen wird erweckt, weil man sieht, wie sich eines aus dem anderen ergibt, wie Bedürfnis und Form sich aufeinander beziehen. Man empfindet ein ähnlich gesteigertes Lustgefühl, als höre man einem guten Volksredner, einem klugen Advokaten zu. Vor der repräsentativen Monumentalkunst aber ist es, als höre man Musik oder feierlich dahinrollende Verse. Beide Wirkungsarten sind in ihrer Art wohltuend, wenn sie rein bleiben. Die Vermischung aber wirkt unästhetisch. Der Advokat, der anfängt in gebundener Sprache zu deklamieren, wird fatal. Und so ist es auch, wenn einer Profanarchitektur Formen eingefügt werden, die naturgemäss der Repräsentativkunst angehören. Vor allem die skulpturale Darstellung des Menschen wirkt fast unsinnig in einer Stimmung, die das Logische so stark begünstigt. Da man einmal naturalistisch empfindet vor Warenhäusern, so muss man auch die in Stein gehauenen Menschen naturalistisch nehmen. Und was wird doch aus der Plastik, wenn man ihre Gebilde nicht musikalisch begreift! Der Sinn für solche Konsequenzen scheint bei Messel in wesentlichen Punkten unsicher. Sonst hätte er nicht in der Rosenthalerstrasse die Statuen direkt unters Dach gestellt und nicht am Leipzigerplatz mit diesem Gewimmel

von allegorischen Figuren die Wirkung seiner sonst so eindeutigen Architektur erschüttert. Es gibt Ornamente an Bauwerken, die absolut organisch erscheinen und notwendig sind, weil sie die „lebenden Punkte", die Gelenke und Gliederungen der Architektur erläutern. Zu dieser Art von Ornamentik gehört der Fassadenschmuck an Messels Warenhäusern jedoch nur an ganz wenigen Stellen. Man fühlt vielmehr einen deutlichen, wenn auch immerhin noch anregenden Ärger über all dieses Artistenwerk, über die absichtlich naiven, witzigen Primitivitäten des Skulpturenschmuckes, der in dem widerspenstigen Material des Muschelkalkes nur angedeutet ist. Der Schmuck ist in sich und auch im Verhältnis zum Ganzen geschmackvoll; aber es ist nicht eben höchster Kunstgeschmack, das heisst, nicht letzte Konsequenz, dass er überhaupt vorhanden ist.

Im Innern der verschiedenen Gebäude herrscht ein ähnlicher Dualismus. Die Raumverhältnisse der grossen Lichthöfe sind immer gut getroffen, die Grundrissgedanken kommen klar und überzeugend zur Anschauung und die Entwickelung, z. B. die sichtbare Führung der Treppen ist immer glänzend gelöst. Während die Innendekoration in den Lichthöfen in der Leipzigerstrasse und Rosenthalerstrasse noch grosse Fehler aufweisen und neben guten Raumempfindungen eine oft bedenkliche Detaildurcharbeitung zeigen, ist in dem gewaltigen Lichthof am Leipzigerplatz ein bedeutender Fortschritt zu spüren. Alles ist sicherer und einfacher empfunden und überlegener durchgeführt. Die beiden mächtigen Brückenbogen, quer über den Raum von Galerie zu Galerie gespannt, geben etwas Imposantes, die kühne, einfache Gliederung, das reiche echte Material erwecken ein Gefühl monumentaler Ruhe und festlicher Sicherheit; die vor- und zurückspringenden Galerien öffnen den Raum nach allen Seiten, so dass schöne perspektivische Blicke und tiefe Raumbilder entstehen und die Platzverschwendung — um so bemerkenswerter, wenn man den Bodenpreis an dieser Stelle bedenkt — lässt jene poetischen Empfindungen entstehen, wie man sie in alten Kirchen und Palästen hat, und

überall dort, wo das Auge frei im architektonisch begrenzten Raum schweifen kann. Dieser Lichthof stellt eine viel reifere Leistung dar, wie der aus dem Jahre 1897. Wenn hier auch das durchweg kostbare Material, Marmor und Bronze, zu grösserer Zurückhaltung im Dekorativen gezwungen hat, so ist doch auch prinzipiell eine edlere Einfachheit wahrzunehmen. Die letzten Konsequenzen sind freilich noch nicht gezogen. Die Artistenlust hat sich in Marmorintarsien, Glasätzungen und in Bronzereliefs, die ohne zwingenden Grund den Marmorwänden eingefügt worden sind, genug getan und fast nie den Kunstgedanken damit unterstützt. Denn das Treiben und Wogen der Menge um die Verkaufstische wäre für diesen Raum Ornament und Belebung genug. Man denkt angesichts dieser Haltung unwillkürlich darüber nach, wie es kommt, dass Messel den Bestrebungen der modernen Nutzkünstler so ablehnend gegenübersteht, wo er prinzipiell doch zu ihnen gehört. Die Wichtigkeit Dessen, was diese beiden Parteien trennt, kann nicht leicht überschätzt werden. Nicht einer unserer Nutzkünstler, nicht Van de Velde, nicht Behrens oder Pankok und erst recht nicht Olbrich oder Josef Hoffmann könnten solche Fassaden erfinden, solche Treppen entwickeln oder so mit Raumgedanken disponieren — selbst wenn sie Gelegenheit hätten. Aber das Einzelne im Interieur würden sie logischer, konsequenter durchführen, weniger dekorativ und mehr sachlich. Man vergleiche z. B. wie Messel die Stuckummantelungen der eisernen Säulen rein dekorativ äusserlich ausgebildet hat und welche Summe von gestaltender Phantasie van de Velde an ähnlichen Aufgaben im Osthausmuseum verschwendet hat. Die Formen van de Veldes verraten sofort, dass Eisen darunter ist; im Wertheimhaus denkt man dagegen mehr an Steinsäulen. Es ist offenbar etwas wie ein Schicksal, dass der Architekt das eine besser kann und der Nutzkünstler das andere, dass eine in den Begabungen begründete Voreingenommenheit aber die Vereinigung der Vorzüge verhindert, dass sich die Verbindung in einem einzigen Individuum bis

heute noch nicht vollziehen konnte. Man spürt in der Wahl der Mitarbeiter, wie Messel vor der letzten Konsequenz in allen Dingen der Innendekoration zurückweicht. Nager, Wrba, Westphal und die Bildhauer der Fassade: das sind alles „Sezessionisten" dem Geiste nach — aber „gemässigte". Ob diese in ihrer opportunistischen Stellung zur Kunst mit sicherem Blick vom Architekten erkannten Künstler an der Fassade eine künstlich altertümliche Modernität entfalten oder im Innern die stolzen Stilformen der Renaissance und des Barock dem modernen Empfinden anzunähern suchen: immer scheint ihre Beschränkung nicht eine Tat der inneren Freiheit, des wohl erwogenen Entschlusses, sondern mehr des Zwanges und sie alle haben eine Nuance jenes „Kunstgewerblichen", das zu überwinden, schon so glückliche Versuche von anderer Seite gemacht worden sind. Das Verhältnis zwischen Baumeister und Mitarbeiter ehrt gewiss beide Teile, es zeigt aber auch, dass Messel die Kühnheiten für sich allein reserviert. Er verschmäht die Errungenschaften der modernen Nutzkünstler. Deren Radikalismus fällt ihm auf die Nerven. Er ist, als aufgeklärter Akademiker, ungefähr in der Lage eines Aristokraten, der Demokrat geworden ist, aber aus Klasseninstinkt immer noch dem Geist und den Lebensformen zuneigt, worin er erwachsen und erzogen worden ist. Die Nutzkünstler haben Rücksichten dagegen nicht zu nehmen; sie gehen nicht von der Tradition aus, sondern gelangen, im Gegenteil, rückwärts dahin. Messel aber ist, als Schüler der Stilwissenschaften, in langen Studienjahren mit einer frommen Scheu vor der Heiligkeit des historisch Gewordenen erfüllt worden und nur durch weise Einsicht und von Willen aus den Fesseln befreit worden.

Nur durch diese Eigenschaften. Er ist nicht ein unintelligentes Temperament, wie Bruno Schmitz — es ist, und auch nicht ein kombinationsfähiger Geschmack, wie Wallot, sondern ein Wille und eine Einsicht. Das unterscheidet ihn, der seit Schinkels Periode der Hauptstadt die ersten ganz charaktervollen Gebäude geschenkt hat, von diesem genialen Philhellenen.

Von der natürlichen poetischen Kultur, von der naiven Künstlersinnlichkeit Schinkels hat dieser israelitische Intellekt wenig. Schinkel mochte tun was er wollte: im offenbarsten Irrtum zeigte sich bei ihm noch der bildende Sinn und das feine Gefühl für Verhältnisse. Er trug die Musik in sich und konnte nicht anders als harmonisch wohlklingende Proportionen erfinden. Messel aber ahnt wohl das Rauschen einer mächtigen monumentalen Musik, ohne doch von Gottes Gnaden zu sein. Das Erkennen muss bei ihm den natürlichen Sinn für schöne Maasse ersetzen und er verdankt seine besten Wirkungen mehr dem Eigenleben seiner Aufgaben, seinem reichen Wissen und einsichtigem Wollen als der natürlichen Schöpfergabe. So kommt es, dass die Warenhausbauten am stärksten immer dem ersten Blick wirken, wenn die Idee, der logisch überzeugende Gedanke spricht und dass sie beim öfteren Sehen verlieren. Vor Schinkels Werken ist es umgekehrt. Dort setzt sich der musikalische Wert mit der Zeit immer reiner durch. Insofern ist Messel, als ein Kind seiner Zeit, die alle Kunstaufgaben zur Hälfte auch stofflich nehmen muss, ein Tendenzkünstler. Er vermag das Was und das Wie nie vollkommen in Einklang zu bringen. Einmal überwiegt das Was: bei den Warenhausbauten; und ein andermal das Wie: z. B. in dem Wohnhaus der Matthäikirchstrasse. Konstrukteur und Artist, Tendenzkünstler und Eklektiker stehen nebeneinander und verwachsen nicht vollständig im Persönlichen.

Was Messel geleistet hat, ist trotzdem ausserordentlich. Er hat eine neue Bauform aus einem umfassenden Bedürfnis entwickelt und das erste Wort einer Entwickelung gesprochen, die uns noch ungeahnten Reichtum bringen, viele Möglichkeiten entstehen lassen und eine architektonische Kulturform schaffen kann. Gerade weil wir von den Anregungen dieses Konsequenten viel erwarten, ist es Pflicht, auf die individuell determinierten Schwächen hinzuweisen, damit diese nicht mit der grossen neuen Form als etwas Notwendiges vom Publikum und von der Nachfolge begriffen, sondern als das erkannt werden,

was sie sind: Eigentümlichkeiten persönlicher Art — oft geistvoll, amüsant und anregend, aber nicht notwendig für die Grundidee. Darauf aber müssen alle unsere Wünsche gerichtet sein: dass aus den Werken dieses Einen fruchtbare Nachfolge hervorgehe. Die Grossstadt harrt gerade jetzt einer Architektenschar, die es versteht, aus klaren Bedürfnissen einfache, starke Formen abzuleiten, die es wagt, konsequent zu sein und nur das Notwendige zu tun. Dafür gibt es zurzeit keinen besseren Lehrer als Messel, wenn man es versteht, von seinen Werken das Wesentliche vom Unwesentlichen zu trennen.

Es existieren schon Werke, die aus dieser Schule hervorgegangen sind. Die „Polnische Apotheke“ und das Rostocker Wertheimhaus von Breslauer und das Geschäftshaus „Alt Bayern“ von Walther wären ohne Messels Anregungen nicht möglich gewesen. Aber auch weiterhin regt sich der aus der Notwendigkeit geborene Gedanke eines Geschäftshausstils überall. Dülfer und Littmann sind in München zu bemerkenswerten Ergebnissen gekommen und überall in den grösseren Städten Deutschlands kann man hoffnungsvolle Ansätze beobachten. Für das Stadtbild ist diese Bewegung unendlich wichtig und weiterhin sogar für unsere ganze Kultur; denn wenn wir ein charaktervolles Stadtbild in unserm Jahrhundert zu schaffen vermögen, so hat sich unsere Eigenart auch schon siegreich durchgesetzt. Und das ist ja Kultur. Freilich hängt, ob es gelingen wird, nur in zweiter Linie vom Architekten ab; der wichtigere Faktor ist das verstandene Bedürfnis, das vom Bauherrn und vom Publikum vertreten wird. In der Frage des Geschäftshauses ist der Kaufmann so massgebend wie der Baumeister. Darum darf die Betrachtung über Messels Warenhäuser nicht geschlossen werden, ohne den Hinweis, dass der Erfolg nur kommen konnte, weil ein Künstler es in diesem Falle mit sehr verständigen Bauherren zu tun hatte, die ihm vertraut und sich kühn auf einen höheren Standpunkt gestellt haben, als es sonst zu geschehen pflegt. Vor wenigen Jahren noch hätte man bei dem Gedanken laut aufgelacht, Wertheim

als Kulturförderer zu preisen. Damals schalt man ihn einen Kulturverderber. Und heute haben sich die Tatsachen so gestaltet, dass die Verdienste der Firma um die moderne Architektur Dem entgegengehalten werden können, was unter der Leitung des Kaisers in Berlin architektonisch gesündigt wurde. Das Grosskapital hat sich ästhetisch bewährt, während der dynastische Wille vollständig entgleist ist. Wie es in der Siegesallee, am Grossen Stern und Brandenburger Tor, im Kaiser Friedrich-Museum und im Dom übel geraten ist, so ist es in diesen Kaufhäusern gut geraten; wie jene Skulptur- und Architekturwerke das Stadtbild unerträglich und beschämend hässlich gestalten, so haben die Arbeiten Messels und seiner Helfer es um wirkliche Sehenswürdigkeiten bereichert und etwas hinzugefügt, das unser Wesen den Enkeln gegenüber rechtfertigen wird, wenn sie in Gefahr kommen, uns nach den Taten der Hofkunst zu beurteilen. Alle die mit Millionenaufwand geschaffenen geschwollenen Kunstphrasen und prunkvollen Armseligkeiten verbleichen gegen die schlichten Werke, die aus Notwendigkeiten der Zeit organisch hervorwachsen. Noch scheint der Vergleich zwischen dem Mäcenatentum des Kaisers und Wertheims etwas Paradoxes zu haben, weil die Firma schliesslich ihren Architekten nur hat gewähren lassen. Wenn sich aber einst der Geist, der die Häuser gebildet hat, auch aller der Waren, die in den Riesenräumen feilgeboten werden, bemächtigen könnte, wenn sich der Ehrgeiz der Besitzer darauf richtete — wozu immerhin schon ein Anfang gemacht scheint —, eine umfassende, vernünftige, sachliche, wohlfeile und darum auch sittliche Volkskunst im besten Sinne zu schaffen, wenn sich die Firma ihrer grossen sozialen Kulturmission ganz bewusst würde: dann könnte man ohne das leiseste Lächeln von einer Rivalität in der Kulturpflege zwischen dem ersten Fürsten des Reiches und ein paar unternehmungsmutigen Kaufleuten sprechen. Und es wäre keinen Augenblick zweifelhaft, von wo die Schädigung und woher der Nutzen kommt.

Heimstätten.

Ein schöner Augenblick im Leben muss es sein, wenn man sich in der Lage sieht, ein eigenes Haus zu bauen. Die Gegenwart ist besonders geeignet, die Sehnsucht nach einem Heim zu wecken, wo man vor dem rohen Konventionalismus der Etagenwohnungen, vor dem aufdringlichen oder feindseligen Wesen der anderen Mietparteien sicher ist; nach einem Haus, wobei ein Stück Gartenland ist, so dass man endlich einmal ein paar Quadratruten des vaterländischen Bodens sein eigen nennen darf. Hinzu kommt das fast qualvolle Bedürfnis, dem eintönig vielfältigen Getriebe der Grossstadt zu entfliehen und auf dem Lande wenigstens einmal am Tage zu sich selbst zu kommen. Man sollte meinen, dass die relativ Wenigen, die sich solche Wünsche erfüllen können, die Bedeutung ihres Glückes in demselben Masse fühlen müssten, wie sie es ersehnt haben, und dass sie einen festen Plan mit sich herumtragen müssten, wie dem lange gehegten Gedanken in würdiger Weise Gestalt verliehen werden könnte. Seltsamerweise ist dem nicht so. Wie das Bedürfnis befriedigt wird, kümmert die Bevorzugten wenig. Sie sind zufrieden mit der Tatsache, dass sie ein eigenes Haus besitzen; mit einem rohen Eigentumsbewusstsein ist das Verhältnis zum eigenen Heim schon erschöpft und von tieferen geistigen Beziehungen ist fast nie die Rede. Wie der Wilde isst, nur um sich zu sättigen und ohne bewusst den Wohlgeschmack zu kultivieren, so weiss der Eigentümer eines Landhauses in den allermeisten Fällen nur etwas von den nächsten Zwecken der Notdurft und nichts von geistigen Bedürfnissen. Es wird nicht begriffen, dass der Architekt dem

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

HANS POELZIG

LANDHAUS IN BRESLAU

Bauherrn, wenn dieser seine eigenste Angelegenheit richtig erkennt, nur ein Mittler sein kann, der präzisen Wünschen konkrete Form verleiht. Wer sich ein Heim schaffen will, sollte vor allem sich selbst, seine profanen und ideellen Bedürfnisse genau kennen. Denn nur aus diesem Bewusstsein kann ein guter Grundriss hervorgehen. Der Bauherr muss sich mit allen wichtigen einschlägigen Fragen lange vorher beschäftigen und sein Wille muss bereits ein Plan sein, wenn er zum Architekten kommt. Das ist nicht gegen die Würde des Mannes. Denn es handelt sich nicht um ästhetische Spielerei, die nach alten Anschauungen der Frau überlassen bleibt, sondern nichts geringeres steht in Frage als ein Bekenntnis der Lebensanschauung: dem inneren Wesen einer Familiengemeinschaft soll nach aussen Form gegeben werden. Die Art, wie der Mann die Aufgabe, sich und den Seinen eine Heimstätte zu schaffen, auffasst, zeigt deutlich den Grad seiner persönlichen Kultur. Und diese ist in solchem Fall besonders wichtig, weil sie sich anschaulich als Teil der Volkskultur erweist. Die Wechselwirkungen zwischen den persönlichen Interessen und denen der Allgemeinheit sind wohl nirgends sonst so unmittelbar. Alle Lässigkeiten und Oberflächlichkeiten, alle faulen Konventionalismen auf dem Gebiet einer sozial bedingten Bautätigkeit geben böse Beispiele, während sie zugleich auch Symptome eines verdorbenen Geisteszustandes der Allgemeinheit sind.

Der Name Goethes ist heute in aller Munde; und doch wissen nur ganz wenige von Denen, die ihn einen harmonischen Menschen nennen, wie es kam, dass sich dieser bedeutende Geist so liebevoll und eingehend mit der Praxis von Kunst und Handwerk beschäftigte. Man staunt das poetische Genie an und lächelt, als über interessante Philisterhaftigkeiten, über die Bemühungen des Verwaltungsmannes, Bauherrn und Beamten, ohne zu sehen, wie alles zusammenhängt. Goethe wusste den Segen der Wirklichkeiten, aller Wirklichkeiten besser zu schätzen als die Heutigen; und was er erlebte, wenn er einen Bau leitete, dem Tischler zusah, die Technik alter Glasbilder

untersuchte, Grundrisse zeichnete und Materialien prüfte, wurde seinen Lebensanschauungen, deren poetische Verklärung uns so stark berührt, zu einer Grundlage. Davon scheint man in den Goethebünden nichts zu wissen; sonst würden dort die vielen praktischen Kulturaufgaben, woran sich jeder, selbst der bescheidenste Geist beteiligen kann, weil sie mit Literatengedanken nichts zu tun haben, besprochen werden. Der Segen einer ganz aufs Tatsächliche gerichteten Produktivität, die beim Nächsten, Selbstverständlichsten beginnt, zeigt sich immer in allen Dingen. Wer versucht, für sich und die wohlverstandenen Bedürfnisse seiner Familie den Grundriss eines chimärischen Landhauses zu zeichnen, wird erkennen, welche merkwürdig sachliche und nie verletzende Selbstkritik mit solcher Beschäftigung verbunden ist. Man kontrolliert seine Bedürfnisse, die aus tausend alten und neuen Einflüssen, aus ererbten und erworbenen Eigenheiten entstehen, niemals gründlicher, als wenn man ihnen eine Form sucht. Wie Einem ja Gedanken auch dann erst ganz klar werden, wenn man sie in Worte zu kleiden vermag. Wenn man so beim Entwerfen des Grundrisses in überzeugender Weise zu sich selbst kommt, wenn aus der Poesie der Gewohnheit und dem Willen zum Eigenen die neue, aber doch von der Tradition erzogene Form ganz von selbst entsteht, so gelangt man zu eben solchen Resultaten, nach innen und aussen, wenn man diese Beschäftigung als Bauherr auch auf andere Teile des Hauses ausdehnt und versucht, aus dem Grundriss sachlich einen Aufriss zu gewinnen. Was man dabei lernt, kommt immer jeder anderen Tätigkeit und jedem Vergnügen sogar mittelbar zugute. Und dieses Verantwortlichkeitsgefühl gegen sich selbst schliesst auch schon das der Allgemeinheit gegenüber in sich; ja: das eine ist für das andere Voraussetzung. Denn der Wille würdig zu wohnen kann ohne Universalempfinden gar nicht entstehen; das Gefühl einer sich beschränkenden bürgerlichen Würde, die sich im Wohngedanken ausdrückt, ist unmöglich, wenn das Abschätzungsvermögen für das Verhältnis des Individuums zur Allgemeinheit nicht kulti-

viert worden ist. Wie kann man die Kultur eines Ganzen lebendig fühlen, wenn man sie nicht vorher im kleinen Staat einer Familie fühlt! Welche soziale Tugend kann Wert und dauernde Kraft haben, die nicht im engen Kreis erprobt worden ist!

Von solchen Wechselwirkungen weiss aber der moderne Bürger nichts; er hat nicht genug Staatsgefühl, trotz seinen Demokratenposen, um im kleinen Lebenskreis das Abbild des grösseren zu sehen. Sein Heim ist ihm nicht ein ethischer Wert, sondern nur ein materieller. Er bestellt sich ein Haus, wie man einen neuen Anzug bestellt, und meint, der Architekt kenne seine Bedürfnisse besser als er selbst. Nie fällt ihm ein, dass das Genie einer Zeit oder eines Volkes schliesslich nichts ist als die Tüchtigkeit der Einzelnen und dass nationale Kulturformen nichts sind als die Früchte eines starken Willens dieser Einzelnen zu sich selbst. Ein Stil für Heimstätten, woran man später eine Zeit erkennen könnte, vermag nur in ausgeprägten Lebensformen zu entstehen. Und wie sehr uns diese Formen fehlen, wird Jeder spüren, wenn er einen Bleistift nimmt und versucht, sich einen Grundriss zu zeichnen. Er wird plötzlich sehen, dass er eigentlich in keinem wichtigen Punkte dem wohltätigen Zwange lebendiger Gemeinschaftsbedürfnisse oder ideenvoller Konventionen untertan ist, sondern auf persönliche Entschliessungen angewiesen ist, wo die Führung durch den sozialen Gesamtheitswillen notwendig wäre und dass er darum im besten Falle Gewohnheiten hat statt Lebensformen. Er wird sich schliesslich mit Bildungen begnügen, die er einmal irgendwo gesehen und in der Erinnerung als nachahmenswert behalten hat. Oder er wird von Dem ausgehen, wohinein ihn der Zufall gesetzt hat, und sei es ein städtisches Miethausmilieu. Dass die Stadthausgewohnheiten, denen man doch entfliehen will, ganz allgemein ins Eigenhaus hineingetragen werden, ist nur eine Folge der Ratlosigkeit. Da man nicht weiss was man will, greift man zum ersten besten Schema. Fremd fühlt sich der in unserer Zeit Lebende ja in jedem Milieu, weil Häuser

schon längst nicht mehr wie Organismen behandelt werden. Die höhere Sehnsucht sogar greift nach dem nackten Notdurftgebilde, weil ihr ein anderes Beispiel nicht erreichbar ist und weil sie für eine neue Konzeption zu wenig produktiv ist. So kommt es, dass man sich im eigenen Haus nicht zu bewegen weiss. Wenn die Repräsentation den Zimmern nicht einen Charakter vorschreibt, ist man ungewiss, wie sie zu benutzen seien. Man schläft im Esszimmer, wohnt im Schlafzimmer und lungert in allen Räumen und Ecken ohne feste Ordnung umher. Darum vermag man natürlich auch nicht Forderungen zu stellen; über dunkle Instinkte erhebt sich die Anschauungskraft fast nie. Wenn der Architekt mit dem sauber gezeichneten Plan kommt, ist man entzückt. Den Grundriss versteht man zwar nicht; aber die geschmückte Fassade besticht das Auge. Erst wenn das Haus bezogen werden soll, gesteht man sich stumm, eigentlich habe man sichs ganz anders gedacht.

Verlässt sich der Käufer auf den Architekten, so sucht dieser die undisziplinierten Instinkte der Nachfrage zu kitzeln. Auf einer Grundlage der gegenseitigen Rücksichtnahme, der schlaffen Willenlosigkeit entsteht das Prinzip, durch Zierat, durch Kulissen den Mangel an Folgerichtigkeit zu verdecken. Das Unkraut schiesst ja stets da besonders üppig empor, wo der Boden sich selbst und dem Zufall überlassen ist. Und so wird auch vom Baumeister die Gesamtkultur geschädigt, weil er jede ideale Voraussetzung für seine Arbeit verneint und nur an den materiellen Vorteil denkt. Einer gesunden Entwickelung ist damit der Ausgangspunkt genommen. Ohne übertreibenden Anspruch darf man aber von allen Berufen das Ideale fordern, weil die Geschichte lehrt, dass es ein notwendiges Ingrediens des schöpferischen Willens zu jeder Tat ist. Der Lohn ist bei einer Tätigkeit das wenigste; er ist nur ein notwendiges Äquivalent. Der Beruf eines Staatsmannes besteht nicht darin, Gehalt zu beziehen; der Arzt oder Rechtsanwalt arbeitet mehr für eine Idee als für das Honorar (oder sollte es doch tun); und vom Offizier und Künstler verlangt man Etwas, das sich mit

Geld nicht bezahlen lässt. Selbst der Kaufmann darf nicht ohne höhere Berufsidee leben, wenn er auf Achtung Anspruch macht. Sein Unternehmungsgeist, der neue Verbindungen herstellt, sein Wille, die allgemeinen Bedürfnisse gut und reichlich zu befriedigen, haben mit dem Gewinn nur mittelbar zu tun. Das wesentlichste besteht im Drang zur Tat, im Pionierwillen. Und davon spüren wir heute selten noch einen Hauch. Der Kaufmann ist durchweg zum Engroskrämer geworden, zum Händler, und mit seiner niederen Auffassung vom Leben infiziert er in demselben Masse alle anderen Berufe, wie sein Wirkungsgebiet sich ausbreitet. Wenn man heute einen Arzt, einen Rechtsanwalt tadeln will, so sagt man, er betreibe sein Geschäft kaufmännisch. Und in dieser Weise tötet das Geld auch die Idealität, die Seelenkraft des Künstlers und aus der damit verbundenen Liebedienerei vor den schlechten Instinkten der Menge erwächst unserer Kultur ein ungeheurer Schade. Nirgends aber wird der Künstler leichter zum Kaufmann als in der Architektur. Das liegt schon in der Tätigkeit des Architekten, die nur zur Hälfte künstlerisch ist, nicht die volle Persönlichkeit fordert, sondern mehr organisatorische Fähigkeiten, und die eine natürliche Agentur zwischen Bauherrn und Handwerkern in sich begreift. Ohne Konvention, die für ihn denkt und formt, wird der Baukünstler, sofern er nicht als Beamter im akademisch beschaulichen Indifferentismus dahinlebt, sehr leicht entweder zum Phantasten oder zum Werkzeug einer Spekulation, die mit den idealen Werten der Architektur wirtschaftet wie mit irgendwelchen anderen Marktwerten und für die es den Begriff Kultur nicht gibt.

Die wenigen modernen Künstler, die, im Anschluss an die neue Bewegung im Kunstgewerbe, die wahren Aufgaben der Landhausarchitektur begriffen haben, stehen mit ihrem besten Wollen und mit all ihrem Talent auf unsicherem Boden, solange sie nicht bleibende Verbindungen mit dem allgemeinen Bedürfnis eingehen können. Denn es handelt sich beim Landhausbau niemals um nur darstellende Architekturen, sondern

um die Einkleidung bestimmter Zwecke, um eine Entwickelung von innen nach aussen. Eben weil nicht etwas rein Kunstmässiges, nicht eine pathetische Verssprache zu schaffen ist, sondern eine nützliche, klare, allen verständliche Prosasprache, sind viele nicht künstlerischen Elemente an der Arbeit beteiligt und dadurch wird die Angelegenheit dem im Atelier schaffenden Künstler entzogen und der sozialen Praxis überwiesen. Der moderne Architekt sieht sich aber trotzdem mit seinen sozial ästhetischen Gedanken ins Atelier verwiesen, weil seinen voraneilenden Bestrebungen noch die genügende Resonanz fehlt. Nur aus diesem Mangel an Praxis, der für keinen Künstler so schädlich ist wie für den Architekten, ergibt sich heute die so verbreitete Papierkunst, das Spiel mit Möglichkeiten, die dekorative Phantastik und überkultivierte Künstelei. Das Papier ist geduldig. Dem Baumeister ist es für seine Pläne, von denen er nicht weiss, ob sie jemals ausgeführt werden, gleichgültig, ob die hypothetische Bausumme fünfzigtausend Mark beträgt oder fünfhunderttausend. Bei einem dieser unbeschäftigten, talentvollen Architekten war der Entwurf für ein phantastisches Monumentalgebäude zu sehen, das er auf achtzig bis hundert Millionen veranschlagt hatte. Solche Erscheinungen deuten auf Ungesundheit. Eine Folge ist, dass wir in den jährlichen Kunstausstellungen, den einzigen Orten, wo diese Künstler sich der Öffentlichkeit bekannt machen können, die seltsamen Landhäuser für verrückte Milliardäre sehen oder die romantischen Empirehütten für das bekannte, von Th. Th. Heine ironisierte glücklich liebende Paar. Nur vor solchen auffallenden Dingen bleibt das Ausstellungspublikum stehen. Am Entwurf eines schlichten, vernünftigen Landhauses geht jedermann vorüber; den Grundriss gar sieht kaum der Fachmann an. Nachher wird diese dekorative Äusserlichkeit dem Künstler aber vom Publikum, dessen Teilnahmlosigkeit die Schuld trägt, zum Vorwurf gemacht. Es heisst, die moderne Kunst sei verrückt und man könne sich ihr praktisch nicht anvertrauen. Man bedenkt nicht, dass auch in der Kunst Müssiggang aller Laster An-

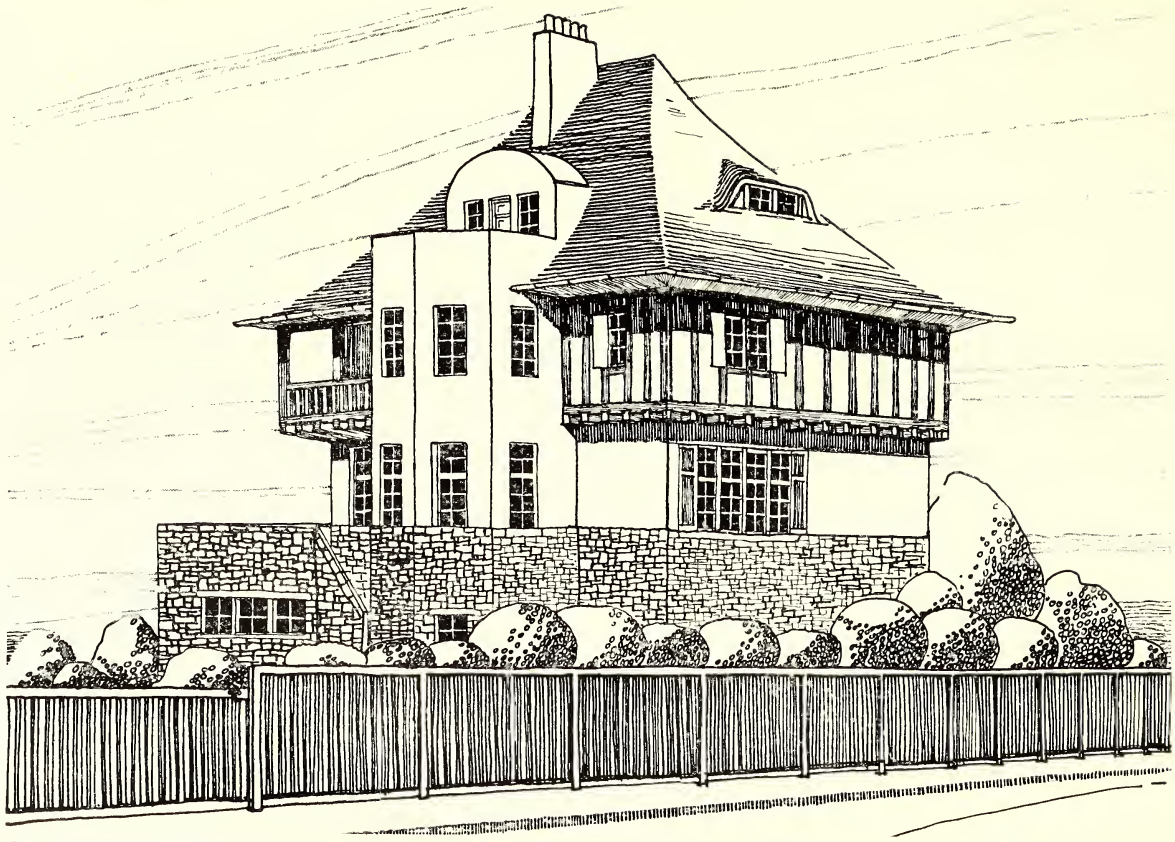
fang ist und dass der Baumeister müssig geht, wenn er nicht auf dem Bauplatze steht. Das „persönliche" Landhaus zeugt weniger von einem Mangel als vielmehr von einem Überschuss an künstlerischer Kraft; aber es beweist, dass uns eine Konvention fehlt, die für den Architekten ungefähr dasselbe sein müsste, was dem Richter das Gesetz ist. Beide sollen wohl von Fall zu Fall urteilen; doch bleiben sie stets der allgemeinen sozialen Norm verpflichtet.

Die Nachfrage zur Verständigkeit zu erziehen, haben seit Jahren Schriftsteller versucht. Aber auch sie können von der Form dessen, was noch gar nicht vorhanden ist, vom Bedürfnis der Zukunft, nichts Konkretes sagen. Darum müssen Gleichnisse aushelfen. Die Einen verweisen auf das Bürgerhaus des achtzehnten Jahrhunderts, worin sich die letzten lebendigen Überlieferungen verkörpern. Andere zeigen beachtenswerte Anregungen in alten Bauernhäusern und agitieren für eine sachliche Heimatkunst. Und die Modernsten führen uns mit glücklicher Überzeugungskraft das Beispiel der Engländer vor Augen. Das sind gleich drei Wege statt eines. Während der Laie nun zaudernd vor der Wahl steht, kommt der Spekulant und spricht ein Erkleckliches davon, dass dem modernen Künstler die Praxis fehle, dass er unsolid arbeite und die Bausumme nicht respektiere. Er aber! Langjährige Praxis; fünfzig Häuser gebaut; und so weiter. Der Laie lässt sich um so leichter von diesen Schuhmachergründen fangen, als die Vorwürfe nicht immer ohne Berechtigung sind. Woher soll der Moderne Praxis haben! Und wie leicht verrechnet er sich anfangs! Dennoch würde der Bauherr wohl einen Versuch wagen, wenn er selbst ungefähr wüsste, was er möchte. Wie sein Urgrossvater will er nicht wohnen. Er findet die alten Häuser zwar sehr nett, aber diese zopfige Nettigkeit erregt doch auch ein wenig sein Mitleid. Bauernkunst liebt er in Ausstellungen, auf Bildern, in Romanen, im Theater; für sein Landhaus schwebt ihm aber eher etwas Palastartiges vor. Die Repräsentation ist einmal seine Schwäche, ist eine notwendige Kinderkrankheit des

Grossstädters. Und das englische Landhaus widersteht ihm auch. Dafür ist er noch nicht reif; und schliesslich: er ist ein Deutscher. Allerlei halb richtige, halb falsche und immer unklare Empfindungen machen ihn den Vorschlägen der Schriftsteller gegenüber ungeduldig, und da ihm das absolut Passende wieder einmal nicht fertig serviert wird, glaubt er, die besten Anregungen überhören zu dürfen. Und doch werden die Reformatoren nur durch den Mangel an Tatkraft im Publikum verhindert, etwas unmittelbar praktisch Nutzbares zu sagen. Wäre eine Lebensform zu sehen, so sollte ihre architektonische Einkleidung bald gelingen. Ohne Mitarbeit der Allgemeinheit ist aber jedes Bemühen umsonst, ist jeder Vorschlag theoretisches Geschwätz.

Damit man nicht denke, es handle sich um tiefgründige Probleme und es werde mehr verlangt, als der von Geschäften in Anspruch Genommene leisten kann, betrachte man einmal aufmerksam eine Villenkolonie vor der Grossstadt. Erkennt man erst die Fülle des Lächerlichen und Absurden, so zeigt sich bald, dass weniger ein Neuschaffen in Frage steht als ein Unterlassen, weil im Gebiete der auf Voraussetzungen sozialer Art gegründeten Nutzarchitektur das Unterlassen des Falschen immer schon ein Betonen des Notwendigen, des Organischen nach sich zieht. Da auch für den Schriftsteller, der auf wenigen Seiten gern möglichst viele Fragen berühren möchte, solche Kritik des Falschen das beste Mittel bleibt, um zu wirken, um ein Bild des Positiven zu geben, so möge zur Illustration ein Beispiel aus Berlins Umgebung, das bequem nachzuprüfen ist, gewählt werden.

Als vor etwa zehn Jahren eine Terrain- und Baugesellschaft begann, den Ort Schlachtensee als Landhauskolonie anzulegen, bot sich ihr eine der Ideen dar, die heute rar zu werden beginnen. Es war vorauszusehen, dass die Kolonie, die in so bequemer Nähe Berlins mitten im Wald liegt, in wenigen Jahren zu einer umfangreichen Gemeinde anwachsen werde, und dieser Umstand forderte gebieterisch, die wahrschein-



HERMANN MUTHESIUS

LANDHAUS [Entwurf]

ALFRED MESSEL

LANDHAUS IN WANNSEE BEI BERLIN

liche Entwicklung vorauszubedenken und nicht nur immer die kleinen Bedürfnisse des Augenblickes von Fall zu Fall zu befriedigen. Einem ganzen Ort, dessen schnelles Wachstum verbürgt war, konnte vorher der Charakter bestimmt werden; denn mit all den unvorhergesehenen Einflüssen, die an langsam entstehenden Stadt- und Dorfgebilden mitarbeiten, hatte man hier nichts zu tun. Es galt nicht, einen Ausgleich zwischen widerstrebenden Bedürfnissen zu finden; alles hatte Bezug auf einen einzigen, ganz klar erkennbaren Zweck. Und die Grösse der Aufgabe wäre es wert gewesen, dass die Gesellschaft ihre Verantwortlichkeit späteren Geschlechtern gegenüber gefühlt und versucht hätte, aus der ursprünglichen Spekulation einen Kulturgedanken zu machen. Für den Einfluss des Staates nach dieser Seite bietet sich heutzutage ja leider keine Möglichkeit. Und böte sie sich, so würde es ihm an Männern fehlen, die zu erkennen vermöchten, was in Fragen ästhetischer Kultur getan werden muss. So bleibt alles, was jenseits vom Reglement der Baupolizei liegt, dem Unternehmertum überlassen. Und wie wenig das sich um die in der Arbeit enthaltenen Gedanken höherer Art kümmert, hat eben die Heimstätten-Gesellschaft bewiesen. Sie hat mit einer ihr von der Zeit anvertrauten Kulturidee auf Gedeih und Verderb gewirtschaftet. Die schöne Aufgabe, die den Tüchtigsten locken könnte, ein Leben an ihre Lösung zu setzen, ist aufgefasst worden, wie Herr Müller es tut, wenn er einen Kramladen aufmacht.

Hätte die Gesellschaft einen sehr tüchtigen Architekten engagiert und ihn nach England und Amerika geschickt, wo es für den Landhausbau viel zu lernen gibt, so wäre das Ärgste sicher vermieden worden. Das Gehalt eines guten Künstlers ist für eine so grosse Baugesellschaft so unwichtig wie für den Fabrikanten die Frage, ob er für ein Modell hundert oder fünfhundert Mark bezahlt. Man hat im Direktorium aber geglaubt, es genüge, ein paar trockene Praktiker und Baujünglinge mit brüchiger Elementarbildung in den Ateliers zu haben. Der Vorteil, dass der leitende Kaufmann bei dieser Lage der Dinge

anordnen kann, ohne auf künstlerischen Eigenwillen, auf ein feiner organisiertes Gewissen zu stossen, war offenbar entscheidend. Es scheint, dass es nur eine Politik innerhalb der Gesellschaft gab: den Käufer zu locken, festzuhalten und ihn so zu bedienen, dass er praktisch einen Grund zur Klage nicht findet. Im Bazar mag dieses Prinzip ja ausreichen; eine grosse Baugesellschaft sollte jedoch noch anderen Erwägungen zugänglich sein als denen, die den verdorbenen Instinkt des Kunden als heilig betrachten. Und in diesem Fall war der Kunde besonders schlimm; denn er kam aus Berlin. Aus der Parvenustadt, wo protzige Repräsentation als vornehm gilt, wo alles für die Augen der anderen bestimmt ist. Dass die Psychologie dieser Emporkömmlinge mit beschränkten Mitteln gut begriffen worden ist, unterliegt keinem Zweifel. Man muss sich das weit über den Nikolassee ins Land schauende Schloss des Direktors der Gesellschaft betrachten — das am Kurfürstendamm stehen könnte —, um die Überzeugung zu gewinnen, dass die Leitenden nur zu empfinden brauchten, um das Richtige gleich zu finden.

Der Eindruck, den die Kolonie heute bietet, ist beschämend. Alle Verkehrtheiten, wovon schon so oft die Rede war, findet man auf kleinem Raum vereint. Den Strassen und Plätzen merkt man an, dass sie am Zeichentisch erdacht worden sind. Die Strassen sind entweder langweilig gerade oder es sind Schlängelwege in Fragezeichenform. Man hörte wohl etwas von geschwungenen Strassen läuten, nachdem Gurlitt und andere Fachmänner von Ruf die Nachteile der geraden Strassen dargelegt haben und Anlagen fordern, die eine rationelle Besonnung aller Zimmer ermöglichen. Es gibt hier nur sinnlose Schematisierung. Wo kaum eine Steigung ist, sind regelrechte Serpentinen; breite Avenuen sind nur einer Achse zuliebe angelegt, aber wichtige Verbindungsstrassen nicht kenntlich gemacht, so dass man ohne die Wegweiser, zum Beispiel, nicht von Schlachtensee nach Nikolassee zu finden vermöchte. Die reizvollen Niveaugestaltungen sind nicht ausgenützt; man hat

vielmehr planiert, wo es nicht nötig war, und sich bei den Bodenbewegungen wohl vom Landschaftgärtner beraten lassen, der für die architektonischen Künste ungefähr etwas eben so Schreckliches bedeutet wie der Photograph für die Malerei. Eine weise Führung der Strassenzüge, den Himmelsrichtungen entsprechend, so dass jedes Haus sich guter Besonnung erfreut, ist nicht zu bemerken. Und doch wäre es um so mehr nötig, als nicht in einem Fall von dem falschen deutschen Grundsatz, der fordert, dass das Haus die Hauptfront der Strasse zukehre, abgegangen wurde. Der Engländer denkt vornehm genug, um auf die falsche Repräsentation für die Strasse, für den Passanten zu verzichten. Er baut vielmehr nur für den Zweck des Wohnens. Am liebsten legt er die Wirtschaftsräume und Stallungen, auch wohl das wenig benutzte Esszimmer an die Strasse und öffnet die Hauptfront gegen den Garten, so dass er wirklich von der Welt abgeschlossen und für sich ist. Wo das nicht angeht, disponiert er so, dass die wenig gebrauchten Räume, die Wirtschaftsgelasse, gegen Norden liegen; Schlafzimmer haben stets Südlage, Wohn- und Arbeitszimmer Ost- oder Westfront. Wie sich das Strassenbild des Hauses gestaltet, ist ihm gleichgültig. Aber gerade aus diesem gegen Repräsentation gleichgültigen Willen ergibt sich für den Passanten doch stets ein reizvolles Bild; wie eine gut gekleidete Frau, von hinten gesehen, immer noch wohltätiger wirkt als eine geschmacklos gekleidete von vorn. Dieses verständige Prinzip einzuführen, hat die Heimstätten-Gesellschaft nie versucht. Regelrecht marschieren alle Häuser, mit dem Gesicht nach vorn, auf; sie sind in erster Linie für den Vorüberwandelnden gebaut und der praktische Zweck muss sich der Kulissenwirkung unterordnen.

Beeinflusst dieses Vorurteil schon den Grundriss ungünstig, so wird das Verständige ganz unmöglich gemacht, weil auch im Inneren die Repräsentationsidee das Bedürfnis brutalisiert. Wenn das Geld nur für hundert bis hundertundfünfzig Quadratmeter Baufläche langt, braucht der moderne Villenbesitzer auf

diesem kargen Raum doch notwendig einen Salon, ein Herrenzimmer, ein Ess- und Wohnzimmer, womöglich noch eine Halle und verschiedene Loggien und Balkons. Um alle diese Räume unterzubringen, ist es nötig, die denkbar kleinsten Masse zu verwenden. Legt die Gesellschaft ihren Grundriss vor, so sieht er nach was Rechtem aus. Da der Laie von Grundrissen nichts versteht, glaubt er ein sehr respektables Haus zu bekommen, weil alles darin enthalten ist, was „sich gehört". Er weiss vorher nicht, dass ein bewohnbares Zimmer eine gewisse Grösse haben muss. Zieht er ein, so findet er Löcher vor, mit denen nichts anzufangen ist; das Haus wird zum Gefängnis. Wären zwei Zimmer zu einem zusammengezogen, so möchte es angehen; dann aber könnte man ja nicht von seinem „Damenzimmer" sprechen und der Besuch — alle Woche einer — müsste im Wohnzimmer empfangen werden. Solche Schande ist nicht zu überleben. In den Landhäusern der Heimstätten-Gesellschaft sind Räume von 5 : 5 Metern oder höchstens von 5 : 6 Ausnahmen. Wo ein Speisezimmer einmal 7 Meter lang ist, liegt es meist daran, dass die Geometrie stärker war als der Architekt. Die Zimmer zum Wohnen, Speisen oder Schlafen haben durchschnittlich nur eine Grösse von 3,50 : 4 oder von 4 : 4,50 Metern. Das ist ganz ungenügend. In Häusern, wofür etwa hunderttausend Mark Baukosten gerechnet sind, ist die Küche 3,25 : 5 Meter gross und vom Klosett scheinbar nur durch eine Rabitzwand getrennt. Genau wie in der Ackerstrasse. Die Speisekammer ist 1,50 Meter breit und die Mädchen müssen sich in solchen „hochherrschaftlichen" Häusern mit einer Kammer von 2 : 3,25 Metern Flächenraum begnügen. Man vergegenwärtige sich nur einmal das Bild. Wie in den allerschlechtesten Miethäusern beträgt der Flächenraum für die Wirtschaftgelasse etwa den zehnten Teil Dessen, was für Wohn- und Repräsentationszimmer gebraucht wird. Manchmal sind auch Küche und Wirtschafträume im Keller untergebracht. In Landhäusern, wo Platz genug ist, sich auszubreiten! Oder die Mädchen schlafen unter dem Dach in

engen, kalten Kammern. Hier wirken also zwei Ursachen, die eigentlich gar keine sind und doch eine vernünftige Gestaltung des Heims von vornherein unmöglich machen. Der verfügbare Boden reicht fast stets aus, das Haus der Himmelsrichtung entsprechend gut zu plazieren, selbst wenn die Strasse ungünstig läuft. Man müsste nur einmal den Passanten vergessen. Und der Flächenraum genügt fast immer, um für das wirklich Notwendige ausreichend zu sorgen; nur die verderbliche Repräsentationsmanie lähmt alles selbständige Denken und Handeln.

Sind die Räume durch ihre Maasse nahezu unbewohnbar — man nennt das bei uns „gemütlich“ —, so werden sie es noch mehr durch die Anordnung von Türen und Fenstern. Vor dem wichtigsten Wohnzimmer ist in der Regel eine Loggia, die es verdunkelt. Die tiefsten Räume sind oft nur von einer Ecke aus beleuchtet, so dass die Hälfte im Dämmer bleibt; oder in zwei Wänden werden Fenster angebracht, wodurch sich die Lichtstrahlen kreuzen und den Bewohner irritieren. Natürlich gibt es nur die hohen Palastfenster, wiederum der Fassadenwirkung zuliebe. Wandflächen findet man ebenso wenig wie in den städtischen Etagenwohnungen; denn auch hier, wo die Fehler der Bauspekulation im freistehenden Haus so leicht vermieden werden könnten, sind die Wände an den unwahrscheinlichsten Stellen von Türen — natürlich Flügeltüren! — durchbrochen. Möbelarrangements sind fast nie herzustellen, weil für sie nur im Durchgang zwischen den Türen Platz ist. Die behaglichen Eckensembles von Sofa, Familientisch und Bänken, die einen befreiend Blick über das ganze Zimmer gestatten und so das anregende Distanzgefühl geben, sind unmöglich, weil es freie Ecken nicht gibt. Und ebenso wenig sind Bilder im guten Licht anzubringen. Jedes Zimmer wird zum Korridor, da es mit allen anderen verbunden sein soll. Denn nur so ist die berühmte „Zimmerflucht“ herzustellen, — bei Gesellschaften. Intime Raumwirkungen sind unter solchen Umständen unmöglich. Man braucht es den

Engländern gar nicht nachzutun, die im wesentlichen meinen, für jeden Raum genüge eine Tür und ein Fenster. Diese Abschliessung der einzelnen Zimmer von allen andern ist möglich, weil die Engländer ihre Halle haben oder sonst einen andern Versammlungsraum für die ganze Familie. Unser Wohnzimmer entspricht diesem Zusammenkunftsort nur sehr bedingt. Eine freiere Kommunikation ist aber auch herzustellen, ohne dass alle Wände mit tödlicher Regelmässigkeit just in der Mitte durchbrochen werden, das Prinzip, das Lichtwark aufgestellt hat: die Türen möglichst entfernt von der Fensterwand anzubringen, bleibt für unsere Verhältnisse am empfehlenswertesten. So allein kann man frei über den hellen Raum am Fenster verfügen und behält zwei grosse Wandflächen für die Aufstellung notwendiger Möbelstücke.

Alle diese Widersinnigkeiten prägen sich natürlich in den Fassaden aus. Nie ergeben sich natürlich gewachsene Massen; das Haus ist nicht ein gegliedertes Ganzes, sondern eine Anhäufung von Zufälligkeiten. Ein wohldisponierter Grundriss, der lebendigen Bedürfnissen Ausdruck schafft, wird im rein sachlichen Aufriss stets eine gewisse Geschlossenheit hervorbringen, weil sich die Lebenskraft wirklicher Ideen erhält und in jeder Metamorphose wieder zum Vorschein kommt. Da es etwas Lebendiges in diesen schematisierten Villenanlagen aber nicht gibt, steht das Gerippe auch stets wie eine hässliche Missgeburt da. Und um die fehlenden Charakterzüge künstlich herzustellen, greift der ratlose Architekt dann wieder — wie beim Stadthause — zur äusserlichen Schmuckform. Gerüst und Zierat sind von vornherein zweierlei. Die historischen Dekorationsformen sind einst alle organisch aus Baugedanken hervorgegangen; werden sie von ihrem ursprünglichen Körper getrennt und einem anderen angefügt, so muss das Groteske entstehen. Doch ist's noch der bessere Fall, wenn in dieser Weise Schmuckformen dem Rohbau angefügt werden. Denn wenn der Grundriss das Primäre ist, so kann man die Entwickelung immerhin noch sachlich nennen. Das Gewöhnliche

ist aber, dass der dekorative Stilgedanke das Primäre ist, dem sich der Grundriss nun auch noch unterordnen muss. Der Kunde darf wählen, ob er die italienische Villa mit Säulenhalle und plattem Dach haben will, ob er das süddeutsche Fachwerkhaus, das Renaissanceschlösschen mit Aussichtsturm oder das Schweizerhaus vorzieht. Ganz Modernen wird der „Jugendstil" serviert. Die Hauptsache ist, wie sich das Haus von der Strasse aus mit seinen Statuen und Kartuschen, Säulen und Gesimsen, Loggien und Erkern, kühn geschweiften Giebeln und symbolisch-neckischen Freskenmalereien ausnimmt; wie die Kulisse wirkt. Diese Art „Schönheit" hat mit der Landhausarchitektur aber überhaupt nichts zu tun. Dort handelt es sich vielmehr allein um die Schönheit, die sich aus der Sachlichkeit ergibt, die Ausdruck eines charakteristischen Willens ist; um die Einsicht, was mit den bescheidenen Mitteln der Profanbaukunst zu erreichen ist und was ins Gebiet der hohen repräsentativen Monumentalkunst gehört. Es gilt die spezifische Ästhetik der verfügbaren Mittel zu erkennen und auszunutzen.

Was wissen die Engländer aus dem Dach zu machen, was wird unter ihrer Hand aus dem Schornstein! Man vergleiche damit diese Spottgeburten von Dächern in Schlachtensee. Freilich kanns nicht anders sein; denn das Dach antwortet stets dem Grundriss und versinnbildlicht in eigen reizvoller Weise die verborgenen Wohngedanken. Oder man sehe, wie die Engländer das Material verwenden, welche Kultur des Putzbaues im achtzehnten Jahrhundert bei uns herrschte oder wie die Bauern die Farbe zur Belebung und deutlichen Gliederung ihrer Fassaden verwandt haben, und vergleiche damit die modernen Geschmacksroheiten. Das Absonderliche und Verkehrte, die Langeweile, der Effekt: das ist das Ziel der Heutigen. Die Gegend um Berlin liefert dem Baumeister das schönste Material, die Farben der aus märkischem Boden gewonnenen Ziegel stehen prachtvoll im dunkeln Fichtengrün des Waldes. Aber wie kann das Verkehrte ausbleiben, wenn

sich jedes Haus vom anderen unterscheiden soll! Jeder Rentier will doch seinen besonderen „Stil“ haben. Baut der Nachbar in Putz, so will er Ziegelsteine, ist rechts ein rotes Dach, so fordert sein „Geschmack“ schwarze Schieferbekleidung und liegt gegenüber eine Renaissancevilla, so setzt er dem den prächtigeren Barockstil entgegen. Der rechte Charakter, den man Stil zu nennen berechtigt wäre, käme aber erst in unsere Landhauskolonien, wenn im Prinzip die Uniformität herrschte, wenn das Besondere nur darin gesucht würde, mit überall gleichen Mitteln etwas möglichst Vollkommenes zu erreichen. Wie der Vornehme in der Kleidung nicht auffallen will und trotz der Uniformität doch fein und persönlich angezogen sein kann, so sollte der kultivierte Landhausbesitzer nichts vor dem Nachbarn voraushaben wollen als die reifere Durchbildung und feinere Nuancierung. Einen Stil, der Gesamtheiten umfasst und das Wesen der Zeit abspiegelt, schafft nur die Beschränkung, die Kraft ist.

So viel wie über das Haus wäre über den Garten zu sagen; denn auch der Gärtner strebt nach Repräsentation, wo er kann. Die Landhäuser der Kolonie Schlachtensee und Nikolassee stehen mitten im Wald, das Terrain hat an vielen Stellen eine natürliche schöne Plastik und das landschaftliche Milieu fordert zur Ausnutzung der gegebenen Verhältnisse geradezu auf. Dennoch wird die schwierige Arbeit vollbracht, das Naturmaterial zu ignorieren und das Schematische künstlich herzustellen. Auch der Garten ist in erster Linie für den Passanten da. All die längst bekannten kindischen Scherze kann man von der Strasse aus geniessen: Brücken, die über ein künstliches Tal hinwegführen, Teiche, so gross wie eine Badewanne, felsige Abhänge und Aussichtberge, einen Meter über dem Niveau, Eremitagen an der Landstrasse, Rosenbeete, Gipsgöttinnen, Schlängelwege mit Kies bestreut, Teppichbeete mit Muscheln garniert, Grotten und das übliche Gebüsch. Mit den geringsten Mitteln liesse sich dagegen, selbst aus dem kleinsten Garten, etwas zweckvoll Schönes machen. Man könnte die streng

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Alexander Koch in Darmstadt.

C. R. ASHBEE

LANDHAUS ZU COLSWOLD IN ENGLAND

architektonische Form wählen und den Garten eng dem Haus angliedern oder, mit Verzicht auf alle Spielereien, eine freiere Anlage machen, worin doch wirklich etwas wächst. Die landschaftlichen Bedingungen in diesem Föhrenwald sind so günstig, dass der Garten im Winter fast so schön sein könnte wie im Sommer. Man möchte in dieser Kolonie Häuser- und Gartenanlagen von unsern besten modernen Nutzkünstlern sehen, damit den ahnungslosen Berlinern einmal klar würde, welche Reize von einem denkenden Geiste den unscheinbarsten Aufgaben abzugewinnen sind.

In den Prospekten der Gesellschaft wird daneben viel Wesens gemacht von der Wohlfeilheit der Landhäuser in Schlachtensee und von den bequemen Zahlungsbedingungen. Mit dem ersten Vorteil ist es nun nicht weit her. Denn die Häuser kosten durchaus nicht weniger als bei einem erfahrenen Privatarchitekten. Ja, hier und dort ist die Bausumme sogar ungewöhnlich hoch. Und was die Zahlungsbedingungen betrifft, die so gern als edle Menschenfreundlichkeit dargestellt werden, so müssen sie in einem Falle wenigstens eine Spekulationsidee von sehr, sehr zweifelhaftem Wert genannt werden. In der Regel sind kleine Beamte die Besitzer der Landhäuser in Schlachtensee. Diese zahlen zehn Prozent der Kaufsumme etwa an und verzinsen den Rest, nachdem sie der Gesellschaft Sicherheit geleistet haben durch eine Lebensversicherungspolice in Höhe des Restkaufgeldes. Die möglichen Ersparnisse werden in der Regel für die Prämienzahlungen verbraucht und wenn der Hausvater nun vor der Zeit stirbt, wenn also die volle Versicherungssumme ausgezahlt wird, so hält sich die Gesellschaft daran natürlich schadlos. Der Witwe oder den Kindern bleibt nur ein allerdings schuldenfreies Haus; aber sie können es nicht nutzen, weil die geringe Pension zum Unterhalt eines relativ grossen Hauswesens nicht ausreicht. Die Ersparnisse während all der Jahre sind darum zum guten Teil verloren. Die baare Summe wäre der Witwe eine nützliche Hülfe, mit dem Haus aber weiss sie nichts zu beginnen. Zu

verkaufen ist es schwer oder nur mit Verlust und zu vermieten noch schwieriger. Obgleich die Gesellschaft äusserlich korrekt handelt, liegt in dieser Art, die nicht kapitalkräftigen Bürger mit Eigenhäusern zu beglücken, doch Etwas, das mit dem Mass höherer Ethik gemessen, höchst bedenklich erscheint. Die vorgeblich altruistische Idee entpuppt sich bei näherem Zusehen ebenfalls als ein Spekulationsgedanke.

Eine Besserung aller der Zustände, wofür die Sünden dieser Gesellschaft nur als Beispiel dienen, kann allein von der Nachfrage ausgehen. Wenn diese sich kultiviert, wird das Angebot bald folgen. Kann es denn ein Zaudern geben, wenn man vor der Wahl steht, ob das sachlich schöne Sein gelten soll oder der freche Schein? Es handelt sich um Dinge, worüber es zweierlei Meinung nicht gibt. Nicht von ästhetischen Problemen ist die Rede, sondern von Fragen der Sittlichkeit, von dem Geschmack, der von der Lebensmoral nicht zu trennen ist. Die Glücklichen, die sich und den Ihren ein Heim bauen können und die reif werden möchten für eine würdige Form des Eigenhauses, müssen zunächst eine Schule der Ethik durchmachen. Was wir brauchen, um nur das Wohnen wieder zu lernen, sind wohlorganisierte Lebensformen. Und die gewinnen wir um so besser, je kräftiger und charaktervoller unser Zeitbewusstsein ist. Der Halbheit des Willens aber wird stets auch eine Halbheit der greifbaren Kulturformen antworten.

Zweite Reihe:

Sakralbaukunst.
Akademische Baukunst.
Das Denkmal.
Vom Restaurieren.

Sakralbaukunst.

Vor den gewaltigen Kirchenbauten der Vergangenheit, wo wir mit der sichtbaren Schönheit die bezwingende Kulturstimmung geniessen, die von solchen Symbolen einstiger Volkskraft ausgeht, vergessen wir leicht, welch sachlich empirischer, ja, nüchterner Sinn diese Gebäude gebildet hat. Dem intellektuellen Romantiker der Gegenwart ist es, als könne diese „gefrorene Musik" nur so geschaffen worden sein, wie er sich etwa die Entstehung der „Neunten Symphonie" denkt: im heiligen Überschwang des Gefühls, durch die geniale Inspiration einer begnadeten Individualität. Man liebt es heute, den Geist der Geschichte und die unsichtbaren Kulturkräfte zu individualisieren. Darum erleben wir einen Geniekultus, während das lebendig Geniale uns doch fremd bleibt, erleben eine Individualitätsvergötterung ohne Mass und Ziel — solange sie rein theoretisch betrieben werden kann. Ein Geniales oder Ideales in diesem Sinne ist in den alten Kirchenbauten aber gar nicht enthalten. Was wir so nennen und dem einzelnen Künstler zuschreiben, ist immer das Genie eines religiösen Gemeinsamkeitsgedankens, einer sozialen Kultidee gewesen. Die einzelnen Baumeister haben sich den deutlichen Forderungen dieser Kultideen gegenüber nicht im geringsten anders verhalten, wie es ein Architekt wie Messel heute tut, wenn er Warenhäuser zu bauen hat. Genau so rationell wie dieser ein vorwiegend profanes Bedürfnis einkleidet, haben die Kirchenbaumeister des Mittelalters Formen geschaffen, wie sie vom Ritus verlangt wurden. Den hohen Schwung, die ideale Schönheit brachte nicht der Mann aus den Tiefen visionärer

Begeisterung hervor, sondern das hoch geartete geistige Bedürfnis, das ihn und alle seine Genossen führte. Das Ornament ergab sich fast von selbst, als das Gerippe vorhanden war. Genau soviel Wirklichkeitssinn wie ein Architekt, der moderne Landhäuser baut, musste der Künstler aufwenden, der einen Dom errichtete. Nur: wo jener Küche und Wohnstube zweckentsprechend gestaltet, da gliederte dieser Riesenräume für genau bestimmte gottesdienstliche Handlungen. Der höhere Zweck erhöhte den Künstler, nicht eine persönliche Gesinnung. In der Baukunst schafft sich der Künstler nicht die Aufgaben, es machen die Aufgaben den Künstler.

Die Bedürfnisse gottesdienstlicher Handlungen sind von vornherein ganz geistiger Art. Und darum schaffen sie stets den symmetrischen Grundriss; sie selbst sind bereits ein Leben gewordenes Ornament. Ist die Unregelmässigkeit das charakteristische Abzeichen der Profanbauten, so ist die Regelmässigkeit das der Sakralanlagen. Die feierlichen Handlungen bedürfen zur eindrucksvollen Bildwirkung der Symmetrie und Harmonie in sich selbst und in ihrem Architekturrahmen. So wird schon in diesem Punkte der Ritus zum Künstler. Neben dieser Forderung allgemeiner Natur erhebt die Kultidee aber auch solche mehr spezifischer Art für die Gliederung des Raumes. Der Gottesdienst des frühen Mittelalters brauchte einen Ort, wo das Allerheiligste in mystischer Abgeschlossenheit gedacht werden konnte, eine dem dreieinigen Gott geweihte feierliche Stätte, die von dem Vulgus nicht betreten werden konnte: so entstand das erhöhte, über der Krypta erbaute Chor, mit seinem geheimnisvoll durch bunte Fenster fallenden Licht und dem Hauptpunkt der ganzen Kirche: dem Altar. Sodann forderte der Kultgedanke Nebenaltäre für die Heiligen, für die Vermittler der Gnade in bestimmter Gruppierung um den Hauptaltar, und es ergab sich daraus für den Architekten von selbst die kranzartige Anordnung der kleinen Nebenkapellen um das Chor. Auf den Nachgeborenen wirken diese reizvollen Anbauten nun freilich, als wären

sie allein aus einer Kunsterwägung entstanden; und dass diese dann genial genannt wird, ist freilich nicht zuviel gesagt, weil die Tat es im persönlichen Sinne wirklich wäre. So konsequent die feierliche Liturgie, der Pomp der Umzüge die Choranlage forderte und erfand, so schnell haben doch spätere Mönchsorden das Geschaffene ohne Scheu dann verändert. Als das Priesterbewusstsein sich immer schärfer vom naiven Laienempfinden schied und der erstarkende Kastengeist in der Kirche eine sichtbare Absonderung der Gemeinde vom Klerus durchsetzte, entstand das Querschiff, das die Priester vom Volk und dieses vom Altar energisch trennte. Und wieder brauchte der Architekt der Weisung nur zu folgen, um ein Bauglied zu bilden, das die gewaltige Steinmasse in unvergleichlicher Weise zu gliedern und zu vervielfältigen vermag und als von einer genialen Architekturphantasie erdacht angesprochen werden könnte, auch oft wohl angesprochen wird. Neue Mönchsorden, wie die Franziskaner, wollten später dem Volk wieder predigend nahekommen und sie kassierten daher ohne Bedenken das trennende Querschiff zugunsten der einfachen ungegliederten Predigthalle. Immer folgten also die Baukünstler den Kultusgedanken, auch dann wieder, als eine neue Trennung von Volk und Klerus den Chor und Schiff absolut scheidenden Lettner erfand. Die feierliche Messe hat das Chor erdacht, ohne die Sonderansprüche eines starken Klerus hätte es nie das Querschiff gegeben und die Heiligenverehrung hat die Kapellenkränze entstehen lassen. Es ist darum eine ganz moderne Sentimentalität, in all diesen Dingen Werke freier Schöpferphantasien sehen zu wollen. Solche Freiheit könnte nur Willkür sein. Selbst die schöne Einzelform, das Ornamentale vermag allein an organisch aus Bedürfnissen entstandenen Baumassen zu wachsen. Eines hängt immer an andern und alle Kräfte zusammen bringen hervor, was hinterher dann „Stil“ genannt wird.

Eine moderne Kirchenbaukunst kann darum nur zu würdigen und lebendigen Architekturformen kommen, wenn sie unumgängliche Bedürfnisse einzukleiden hat. Die Hauptfrage

muss daher lauten: gibt es solche Bedürfnisse in unserm protestantischen Gottesdienst und wie sind sie beschaffen? Dass sie durchaus anderer Art sein müssen als die früherer, katholischer Zeiten, wird nirgend klarer, als wenn man dem protestantischen Gottesdienst dort einmal beiwohnt, wo dafür eine alte katholische Kirche benutzt wird, wie es in Nord- und Mitteldeutschland an vielen Stellen der Fall ist. Mit äusserstem Missbehagen bemerkt man dann, dass die grossräumigen Bauwerke nur zum Teil benutzt werden, dass der Raumgedanke nirgend passt, ja, den Kultushandlungen geradezu widerspricht und dass der Geist des Modernen die alten Hallen nicht zu füllen vermag. Es ist die Geschichte aus dem „Götz von Berlichingen", von Hansens Kürass. Nur ist es hier keine wagemutige Jugend, die einst in die zu weite Rüstung hineinwachsen wird, sondern ein verdorrtes Greisentum, dem die Kleider der Männlichkeit zu weit geworden sind. Hinter dem der Gemeinde nahe gerückten Altar dehnen sich tiefe Räume; dort zogen früher die Mönche in feierlicher Prozession. An den Seiten gähnen leere Querschiffe, die zu Vorhallen geworden sind, das gesprochene Wort verflattert im zu weiten Raum, der Klang der künstlich irgendwo eingebauten Orgel bricht sich unter den steilen Gewölben und eine frostige Atmosphäre des Todes liegt über der wie verloren im Riesenraum sitzenden spärlichen Gemeinde. Es kann nicht passen, denn die Ziele sind nun so prinzipiell andere geworden. Nur in kleinen versprengten Volksteilen ist der evangelische Christengedanke noch lebendig. Diese aber können allein in Frage kommen, wo von moderner Kirchenkunst die Rede ist. Heuchler, seien sie es bewusst aus Rücksicht auf Staat, Obrigkeit und gesellschaftliche Stellung oder unbewusst aus Mangel an Selbsterkenntnis, haben keine formbildenden Bedürfnisse, können also dem Baukünstler nicht Aufgaben setzen. Die kleinen Gemeinden aber bedürfen nicht eines riesenhaften Gotteshauses. Ihre Bedürfnisse sind durchaus von der katholischen Schaustellung abgewandt. Nicht die Liturgie ist in ihrem Gottesdienst mehr die Hauptsache, son-

LUDWIG HOFFMANN KAPELLE DES VIRCHOW-KRANKENHAUSES IN BERLIN

dern die Predigt, und demgemäss tritt die Bedeutung des Altars und des Altarraumes: des Chors, zurück und die der Kanzel in den Vordergrund. Es gibt im Protestantismus nicht einen Klerus, dem die Kirche gehört und der vor den Laien Rechte voraus hat, sondern die Gemeinde ist Eigentümerin der Kirche und aller Plätze. Dadurch, dass das gesprochene Wort der Predigt das Wesentliche ist, stellt sich das Bedürfnis nach nicht zu grossen und zu hohen, nach ungegliederten Räumen ein; es kommt darauf an, die Gemeinde möglichst eng um den Priester zu versammeln und so entsteht von selbst die Forderung nach Emporen, die seit einigen Jahrzehnten ganz aus unsern Kirchen verbannt worden sind. Das Motiv der Kolossalität fällt als schädlich von vornherein fort; gebraucht wird ein würdiger Saal von mässiger Grösse. Daneben sind dann kleinere Räume nötig, für den Konfirmandenunterricht, für Taufen oder kleine Trauungen. Wenn sich die Küster- und Pastorenwohnung unmittelbar der Kirche anschliesst, wird es von grossem Vorteil sein und es empfiehlt sich sogar noch ein Versammlungsraum für die Gemeindeglieder. Denn diese kleine moderne Protestantenkirche ist in ihrem Wesen ein Gemeindehaus, der Priester ist Angestellter einer Kommune und der Gottesdienst ist eine Zusammenkunft freier Menschen, die ein freies Bedürfnis, nicht ein katholischer Gewissenszwang zusammenführt. Der Gottesgedanke ist praktisch sozial geworden; er soll nicht mehr als Fanfare über Stadt und Land hintönen. Er braucht darum nicht Glocken. Wer nicht von selbst kommt, mag draussen bleiben und wenn selbst eine Verkündigung des Gottesdienstes erwünscht wäre, könnte sie in der Grossstadt über die nächste Umgebung nicht hinausreichen. Damit wird aber der Turm unnötig. Um so mehr als von einem Dominieren dieses Baugliedes in der modernen Stadt nicht die Rede sein kann. Nach hundert Schritten verschwindet der höchste Turm hinter den Riesenfassaden der Stadthäuser. Das alles sind Voraussetzungen, die denen der alten Kirchenbaukunst absolut widersprechen. Von ihnen aber muss der Architekt ausgehen,

wenn er Lebendiges schaffen soll. Doch wird es ihm nur in ganz seltenen Fällen gestattet, weil sich unsere grossen Stadtgemeinden zu diesen tatsächlichen Bedürfnissen nicht bekennen mögen. Und es auch nicht können, eben ihrer Grösse wegen. Denn ihre grosse Mitgliederzahl beweist für Den, der unsere Verhältnisse kennt, ganz überzeugend, dass der wahre christliche Geist in diesen Quantitäten nicht lebendig ist. Zu drei Vierteln bestehen heute die protestantischen Gemeinden aus Mitläufern und Gewohnheitsmenschen und diese bestimmen dann kraft ihrer Majorität das Bild ihres Gotteshauses nach ihrem eigenen Geiste.

Ein moderner Gedanke des Kirchenbaues setzt sich originell fast nur in den Gotteshäusern gewisser Sekten in die Tat um. Und zuweilen in einer Dorfkirche. Es sind Sekten gemeint mit dem evangelischen Bekenntnis verwandten Überzeugungen, wie sie sich in Deutschland freilich wenig, aber sehr häufig in England und Amerika finden. Diese Länder geben denn auch den besten Boden für eine neuartige Kirchenarchitektur. Man darf dabei freilich nicht an die Dome und Kathedralen des Katholizismus denken, worin die ganze Macht des Papsttums sich selbstherrlich ausspricht. Diese kapellenartigen Kirchlein wirken vielmehr fast wie Profanbauten. Aber sie stellen doch sehr wertvolle Keime für die Zukunft dar. Die Gruppierung ist fast immer durch die Einkleidung ausgesprochener Bedürfnisse originell und lebendig. Den Mittelpunkt nimmt ein geräumiger Predigtraum ein, worin die Sitze meist kreisförmig um eine Kanzel oder nur um ein Rednerpult angeordnet sind. Der Platz des Sprechers steht durchaus im Mittelpunkt des Interesses und also auch der Anlage; der Altar wird zum Abendmahlstisch und dadurch fällt die Choranordnung von selbst fort. Ein Turm ist selten vorhanden, und wenn es der Fall ist, so ist er organisch als Raumwert ausgenutzt und praktisch in die Anlage hineinbezogen, oder er ergibt sich nur aus einer Überhöhung notwendiger Bauteile. Priester- und Küsterwohnungen schliessen sich meist diesem Kern an und von grossem Reiz ist

es, dieses Nebeneinander von Ideal- und Profanarchitektur zu sehen, wenn der Architekt seine Aufgabe begriffen und gelöst hat. Es ist die Sichtbarkeit der Zwecke, was so wohl tut, der Naturalismus, wenn man will. Die kleineren Räume für den Konfirmandenunterricht, für Sonntagsschulen usw. fügen sich in derselben Weise an; selten fehlt ein Raum für die Gemeindeberatungen und einige Sekten sind in ihren praktischen Erziehungsgedanken soweit gegangen, Vereinen von jungen Leuten, z. B. Radfahrern, ein Lokal zur Verfügung zu stellen. Die soziale Einsicht, die sich darin offenbart, ist ganz praktisch englisch und amerikanisch. Sie verzichtet auf allen Schein nach aussen, auf alle Reklamehaftigkeit für Empfindungen, die doch einmal in der alten Form tot sind und wendet sich ganz den nächsten Aufgaben zu. Natürlich kann unter solchen Umständen auch der Architekt nicht mit hohen Idealformen antworten. Aber er wird es eines Tages vielleicht können, wenn die hier schlummernden Möglichkeiten sich frei und mächtig in unserer demokratischen Zeit entfalten.

Ausserhalb der Sekten gibt es solche Bestrebungen nicht. In Deutschland kennen wir sie überhaupt nicht. Der Kirchenbau liegt ganz in den Händen der Staatskirche und verfolgt darum naturgemäss in erster Linie Ziele staatlicher Repräsentation und Politik. Das Wesen des modernen Protestantismus, das die Idee der Gemeinde und der Selbstbestimmung betont, wird missachtet, indem man es zum Werkzeug politischer Pädagogie macht und der Sinn der evangelischen Anschauungen wird verdreht durch Betonung von Äusserlichkeiten, die mehr in die katholische Begriffswelt passen. So entstehen dann aus dem Kompromiss zwischen der doch immerhin unvermeidlichen Forderung nach Predigthallen einerseits und nach den Mitteln reicherer Wirkung andererseits die Werke unaufrichtiger, schwankender Kunstgesinnung, die wir in unsern Städten so oft finden. Vor allem in Berlin, wo es fast ausschliesslich neue Kirchen gibt. Dieser Sakralstil entspricht durchaus der halben Gläubigkeit, die von dem Indifferentismus kaum zu

unterscheiden ist, dem nackten Skeptizismus, der seine Kälte des Denkens und Fühlens puritanisch hinter monumentalen Kirchenfassaden verbirgt und der reglementierten Staatsreligion, die als Moralpolizei auftritt und vor die sozialen Abgründe der Zeit ihre reich verzierten Kirchenkulissen errichtet. Wie die äussere Form des Ritus geblieben ist, nachdem der belebende Geist längst daraus verschwunden ist, so sind auch Architekturformen geblieben, die einst in lebendiger Fühlung mit Bedürfnissen entstanden, heute aber praktisch wesenlos geworden sind. Sie werden neu gruppiert, „modern" arrangiert und den allernotwendigsten Gebrauchszwecken angepasst. Von einer Entwickelung des Einzelnen aus einem Ganzen ist nie die Rede. Und doch glaubt man eine eigene Kunst zu besitzen. Da der christliche Geist einst die Bauformen der Gotik geschaffen oder doch intensiv benutzt hat, baut der protestantische Kirchenbaumeister am liebsten in diesem „Stil" und ist überzeugt, dass er mit der Hülse auch den Inhalt in unser Jahrhundert hinüberretten könne. Früher schuf der Sinn die Form; heute ist es umgekehrt: die Form schafft den Sinn.

Es weht kalt und frostig von dieser nachgeborenen Gotik her. Künstlich und peinlich wirkt vor allem die Stilkombination, die der Baumeister Otzen, der Berlin und Norddeutschland mit vielen protestantischen Kirchen versorgt, erdacht und systematisch ausgebildet hat. Dieses Beispiel sei gewählt, weil es dem Künstlertum Otzens nicht an Geschicklichkeit, Erfahrung und selbst nicht an Geist fehlt und weil er die meisten seiner Kollegen überragt. Um so sprechender ist die Kläglichkeit dieser eifrigen Kunst, wenn man sie mit Dem vergleicht, was einst organisch in willenskräftigen Zeiten entstanden ist. Ein solcher Fabrikbetrieb, wie dieser vielbeschäftigte Architekt ihn lange Zeit durchgeführt hat, kann ja nur zur Schablone und Phrase führen. Fast immer galten diese Kirchen, wenn sie enthüllt wurden, als Ereignisse künstlerischer Art. Aber es ist etwas Grosses um den stillen Wahrheitssinn des Lebens. Unerbittlich und doch mit einer Gerechtigkeit, die nie um

eine Linie den Weg des Gesetzes verlässt, weist die Zeit den Künstlern in jedem Falle ihre Fehler und Unwahrhaftigkeiten nach. Sie deckt jedes Kompromiss, jede schlaue Augentäuschung auf, zeigt überzeugend, wo das wahre Gefühl und wo die Routine gebildet haben und so stellt sie Zeugnisse aus, wogegen es eine Berufung nicht gibt. In dieser Weise wird auch Otzens Kirchengotik kritisiert. Es zeigt sich, dass sie unter dem Deckmantel salbungsvollen Ernstes, ohne tieferes Verantwortlichkeitsgefühl ist. Was geistvoll aussah, ist eine schwächliche, ganz profane Koketterie; das Einfache enthüllt sich als Gedankenarmut und das vorgeblich Natürliche als kluge Kompilation. Es ist eine frisierte und parfümierte Gotik; das ganze Rüstzeug der Stilwissenschaft wird aufgeboten, um ein Nichts zu beweisen. Spiel bleibt Alles, feminines Spiel mit Dem, was uns heilig sein sollte; ebenso wie im Gottesdienst der ethische Religionsgedanke zur poetisch oberflächlichen Spielerei beschränkter Geister geworden ist. Man ermesse nun aber den Durchschnitt unserer Kirchenbaukunst, wenn Otzens Werke den besten modernen schon zugezählt werden müssen.

Massgebend für den Grundriss sind fast immer Stilgedanken und Gewohnheiten, nicht Bedürfnisse. Es gilt als unumgänglich, dass die Kirchenaxe sich in der West-Ostrichtung erstreckt und dass das Chor mit dem Altar nach Sonnenaufgang liegt. Dieser Aberglaube törichter Art verhindert in den meisten Fällen eine günstige Plazierung innerhalb des verfügbaren Bauplatzes. Die Betonung des Altars und die Beibehaltung des Chors ist Etwas, das dem protestantischen Gottesdienst ebenfalls widerspricht. In neuerer Zeit, wo die Repräsentationsidee überhand nimmt, wird das Chor wieder durch bunte Glasfenster und anderem Stimmungszauber zu dem mystisch feierlichen Ort des Allerheiligsten gemacht. Es ist das katholische Prinzip der Schaustellung. Man arbeitet, wie im Theater, vor allem auf Stimmung, auf romantische Wirkungen und vergisst darüber das Bekenntnis. Ebenso sinnwidrig ist darum auch die Erhöhung des Chors und die Altarschranke. Eine Folge

dieser Betonung des Altars ist es, dass auch die Mittelachse hervorgehoben wird. Es gibt fast nirgend Kirchen bei uns, die nicht den breiten Mittelgang aufweisen, der nur dann einen Zweck hat, wenn feierliche Prozessionen hindurchziehen. Dieser wertvolle Platz wird den Sitzen genommen, die sich an den Seiten des Schiffes ohne ersichtlichen Grund zusammendrängen. Es gibt denn auch in unsren Stadtkirchen überall zu wenig Sitze, um so mehr als ein törichtes Vorurteil das Anbringen von Emporen verbietet. In den protestantischen Kirchen aus der Barockzeit — Norddeutschland zeigt glänzende Beispiele — sind Emporenanordnungen vorbildlicher Art geschaffen; dort brauchte nur angeknüpft zu werden. Aber es soll doch Gotik sein. Der „Stil“ hat das erste und letzte Wort und der Stil verbietet die Emporen. Durch die Mittelachse wird ferner die Kanzel notwendig an die Seite gedrängt, wo sie doch im Mittelpunkt des um sie gruppierten Gestühls sein sollte. Aber der Architekt braucht noch reichere Wirkungen und stattlichere Raumerscheinungen als die einschiffige Predigtkirche bieten kann. Er baut sie also dreischiffig, wenn ihm gerade die Lust kommt. Und der Priester widerspricht nicht; fühlt doch auch er sich der Autorität des „christlichen Stils“ unterworfen. Breite Pfeiler trennen nun die Schiffe, sie verdecken den Prediger und zerstäuben den Schall seiner Worte. Aber das tut nichts; die Ästhetik ist gerettet. Noch nicht genug damit: der Baumeister schreitet zur Anlage eines Querschiffes, das in diesem Fall ganz absurd ist. Er stellt — symmetrisch und geradlinig, in der Richtung des Langschiffes, im rechten Winkel zum Gestühl des Hauptschiffes natürlich — Bänke darin auf. Die darin Sitzenden sind vom Prediger zwar abgewandt, aber darauf wird Rücksicht nicht genommen. Mögen die Kirchenbesucher doch hinter einer Mauerecke sitzen, nur verworrenen Widerhall vernehmen anstatt klarer Worte und gegen nackte Mauern stieren: das architektonische Prinzip ist das Richtigere. Und trotz dieser reichen Gliederung ist der Baumeister dann doch stets ungewiss, wo er die Orgel unter-

bringen soll. Eine komische Ratlosigkeit herrscht in diesem Punkt, eben weil nicht nach Bedürfnissen, sondern nach der äussern Wirkung disponiert wird. Von aussen gesehen, irritieren die Bauformen das Gefühl für Zweckmässigkeit in peinlichster Weise. Um das Chor läuft ein Kapellenkranz, als wären dort Heiligenaltäre aufgestellt; aber es liegen nur Sakristeien, Konfirmandenzimmer und dergleichen dahinter. Es wurde schon gesagt, dass der Turm beim protestantischen Gotteshaus ganz vermisst werden kann. Bei den Bauten der repräsentierenden Staatskirche ist er jedoch die Hauptsache. Frühere Zeiten bauten zuerst praktisch ihren Versammlungsraum und fügten den Turm an, sobald die Mittel dafür aufgebracht worden waren. Heute möchte man lieber einen Turm ohne Kirche als eine Kirche ohne Turm bauen. Dabei ist dieses Bauglied etwas ganz Willkürliches geworden. Er ist nie so in die Gesamtanlage hineinbezogen, dass er notwendig und praktisch ausgenutzt erscheint, sondern macht fast immer den Eindruck von etwas Angefügtem. Man könnte gleich einen Kampanile bauen, ohne der Kirchenanlage im geringsten zu schaden. Turm und Glocken: das gilt als das Wesentliche. Die Reklame für die Staatsraison der religiösen Idee mittels des in die Augen Fallenden, mittels des lauten Getöns. Die Allgegenwart der religiösen Mahnung kann ja längst nicht mehr vom Kirchturm herab gepredigt werden, seitdem er nicht die ganze Stadt ragend beherrscht, seitdem sich die Glockentöne im Lärm der Strassen schnell verlieren. Die grössten Teile der meist beschränkten Bausummen werden trotzdem auf solche dekorativen Dinge verwendet. An der romanischen Kirche hatten die Ecktürme einen Zweck; es waren Treppentürme, die zu den Emporen hinaufführten. Und wo einem Dom ein gigantischer Turm angefügt wurde, war es wirklich ein inneres Gefühl, das ein sichtbares Zeichen seiner Kraft forderte. Davon ist heute nicht die Rede. Es „gehört sich so“: das ist der eigentliche Grund. Warum? wozu? Niemand weiss es zu sagen.

Bemerkenswert ist eine Nuance, die in letzter Zeit an Einfluss gewinnt. Es wagt sich immer aufdringlicher eine seltsame kunstgewerblich kleinliche Prachtentfaltung im Innern der Gotteshäuser hervor. Es ist der katholische Hang zum Bunten, Schmuckhaften, nur grossstädtisch raffiniert und fast pervers geworden. In Deutschland hält sich diese Tendenz noch zurück; aber sie wird sicher auch bei uns Fortschritte machen, wenn erst die äusseren Bedingungen gegeben sind. Das Heimatsland dieses religiösen Snobismus ist Amerika. Das Christentum der reichen amerikanischen Ladys liebt es, in schwülen, boudoirmässig und mystisch zugleich ausstaffierten Räumen, in einer Umgebung kostbarer Tiffanyeleganz zu beten. Diese Art von Gottesdienst ist gar nicht weit davon entfernt, die Madonna mit der Venus zu verwechseln. Das hat auch die Renaissancezeit getan. Aber damals geschah es in ganz männlicher, schöpferisch leidenschaftlicher Weise; heute weht eine Luft müder Schwächlichkeit, feiger, heuchlerischer Perversität und hysterischer Naturwidrigkeit durch das künstliche Gebaren. Wenn es auf diesem Wege weitergeht, werden wir es auch bei uns erleben, dass reiche Damen der Kirche Schöpfungen subtilster Gewerbekunst, Lampen, Teppiche, Decken, Kerzenhalter, Altarbilder, Skulpturen, Abendmahlskelche und Räucherkerzen weihen, wie katholische Gläubige das hölzerne Christuskind mit Hemdchen und Kleid beschenken. Wo der religiöse Sinn einmal durch Formeln ersetzt wird, sucht die Laune die leere Hülse zu füllen.

Man kann sich vorstellen, wie ein Geschlecht, das in diesem Masse die Grundsätze lebendiger Baukunst vergessen hat, ratlos einer Aufgabe gegenüberstehen muss, wie sie eine halbkirchliche Aufgabe: das Krematorium darbietet. Hier gerät die Künstlichkeit des Empfindens in eine wahre Zwickmühle und es zeigt sich, dass der Architekt im langen Schlendrian die Fähigkeit eingebüsst hat, selbst lebendig moderne Bedürfnisse einzukleiden. Es soll, erstens, eine Kapelle gebaut werden, ein hallenartiges Versammlungsgebäude. Aber es darf im Äussern

PETER BEHRENS TONHAUS

nicht spezifisch protestantisch, nicht katholisch und nicht jüdisch sein, sondern muss jeder Konfession weihevolle Empfindungen erwecken, ohne zugleich an eine andere zu erinnern, denn im Krematorium ist man interkonfessionell. Der Eindruck soll feierlich sein, aber die Kunstmittel, womit solche Wirkung innerhalb eines bekannten Stils erreicht werden könnte, sind nur ganz bedingt zulässig. Es bleiben also höchstens die zeit- und rassenlos gewordenen griechischen Formen übrig. Das ist schon ein sehr niedliches Problem. Dieselbe Schwierigkeit wiederholt sich im Innern des Andachtraumes, kompliziert noch durch Fragen der Anordnung. Zum Hauptpunkt wird meistens die Stelle gemacht, wo der Priester steht (wenn einer für solchen „heidnischen" Gebrauch zu haben ist) und es kommt immer etwas heraus, das an den Altar erinnert. Natürlich nur äusserlich dekorativ. Das dritte Problem ist drastisch: da ist ein Ofen, der einen hohen Schornstein braucht. Was um Himmels willen soll der Zögling historischer Stile mit einem ganz gemeinen Schornstein beginnen! Er seufzt und verbirgt ihn an irgend einer Ecke unter einem architektonischen „Mantel". Das heisst: er macht einen Turm für Bogenschützen daraus, oder einen Obelisken oder sonst einen architektonischen Anachronismus. Da er aber sehr für die Symmetrie ist, bildet er, auch da, wo ein Wechselbetrieb zweier Öfen nicht stattfindet und der zweite Schornstein also überflüssig ist, flugs noch eine gleiche Form an der andern Ecke, und nun weiss niemand mehr, wo der richtige Schornstein steckt. Die Kunst hat wieder einmal über die rohe Materie gesiegt.

Sieht man sich die bisher gebauten Krematorien an, so wird man gestehen müssen, dass es zum grössten Teil architektonische Missbildungen sind; entweder ein Gemisch von Tempel und Waschanstalt oder monumentale Gewächshäuser. Alle Fragen moderner Baukunst treffen wie in einem Punkte hier zusammen und gerade darum gehört diese Aufgabe zu den dankbarsten der neueren Sakralkunst. Die einzukleidenden Bedürfnisse sind so deutlich, dass nur der Konsequente sie zu

bewältigen versuchen kann. Die Halle für die Feier, mit ihren bestimmten Erfordernissen: das ist das eine Motiv; der Schornstein und die Verbrennungsanlage das andere. Das Ragende, das im Kamin liegt, kann sehr wohl zur Momumentalität gesteigert werden und die Verbindung mit der Vorhalle lässt sich herstellen, wenn die Art berücksichtigt wird, wie der Sarg durch die Wand oder den Fussboden in den Ofen herabgleitet. Der Architekt, der es unternimmt, eine Lösung für diese der Form harrenden Bedürfnisse zu finden, wird vorher verzichten müssen, Christ zu heissen. Mit dem christlichen Dogma ist die Leichenverbrennung unvereinbar. Der Gedanke an die Auferstehung ist an die Erhaltung des Körpers in irgend einer Form gebunden. Das heisst: an die Illusion von dieser Erhaltung. Die Idee der Verbrennung ist der modernen rationalistisch philosophischen Weltanschauung entsprungen und hat sogar eine verborgene Spitze gegen das konventionelle Christentum. Die „Auflösung in die Elemente“: der Gedanke ist dem christlichen gegenüber revolutionär; er kündet eine neue Zeit und neue Weltbegriffe an. „Erde zur Erde“, das ist für die christliche Kirche unerlässlich.

Diese neue Weltanschauung, die sich in diesem Beispiel ankündigt, ist latent überall in den neueren Kulturbestrebungen vorhanden. In ihr verbirgt sich viel von dem eigentlichen, fortschreitenden religiösen Empfinden der neuen Menschheit. Denn so sehr sich das Bedürfnis, dessen Befriedigung Religion genannt wird, wandelt, welch seltsame Formen es auch annimmt: ganz aussterben tut es nie. In irgend einer Weise metamorphosiert es sich stets und wenn es genug Erkenntnisse gesammelt hat, tritt es als Bekenntnis ans Tageslicht. In den mannigfaltigsten Bestrebungen ist dieses auf Welterklärung und Bejahung gerichtete Wollen erkennbar. Alle die stürmischen philosophischen Dogmen, die in unsern Tagen aufkommen und wieder verworfen werden, alle die mit Schlagwörtern wie Monismus, Pantheismus, Übermenschentum usw. bezeichneten Geistesrichtungen haben den dunkeln religiösen

Drang gemeinsam. Dieser Instinkt ist durch die Schulen der Naturwissenschaften gegangen, hat bei Darwin die natürliche Schöpfungsgeschichte gelernt und alle Zweifel und Qualen des Materialismus am eigenen Leibe erlebt. Er sucht an Stelle des verlorenen Christenglaubens eine Überzeugung zu setzen, die nicht von Einwürfen des Verstandes erschüttert werden kann und gerät in eine merkwürdige Verehrung der kreisenden Lebenskräfte, des Gesetzes, der Notwendigkeit und des Schicksals hinein. Diese Verehrung ist wenig mehr als ein reges Gefühl für die ewigen Bewegungsvorgänge im Universum, für den verborgenen Willen in allem Leben; aber dieses unbestimmte Gefühl produziert doch ein starkes Pathos. Und an dieses Pathos knüpfen künstlerische Bestrebungen eigener Art an.

Das vorzüglichste Merkmal solchen Strebens ist eine gewisse Vorliebe für monumentale Primitivität. Es herrscht bei den Baukünstlern, vor allem bei den jungen, der Drang, den lyrisch erregten religiösen Vorstellungen von der im Dunkel waltenden Macht der Notwendigkeit architektonische Gegenbilder verwandten Charakters entgegenzustellen. Wir finden diese Versuche ja auch in der Malerei und Skulptur; doch können die Ergebnisse dort niemals so schroff im Widerspruch zur Absicht stehen, wie in der Baukunst. Denn wenn der Architekt diesem vagen Drang genug tun will, entdeckt er nirgend auch nur das geringste konkrete Bedürfnis, das in irgend einem Sinne mit seinen Empfindungen zusammenhinge. Er will Tempelkunst machen, aber es gibt keine Tempel; er sucht feierliche Architekturen zu ersinnen und kann sich nirgend an eine Wirklichkeit halten. Es ist ausgeschlossen, dass ihm jemals ein Auftrag werden könnte, der auch nur in einem Punkte erlaubte, das Vorgestellte zu realisieren. So bleibt ihm nur das Papier; und da dieses Material geduldig ist, beginnt eine unerhört kühne Papierkunst sich auszubreiten. Damit ist aber eine Gefahr geschaffen, die nicht leicht überschätzt werden kann. Nirgend verliert der Baukünstler leichter die Selbstbesinnung als am Zeichentisch. Sein rechter Betätigungsort ist

der Bauplatz und die Wirklichkeiten müssen seiner Kunst Voraussetzung sein. Jedes Mass und Ziel droht denn auch in den Orgien der graphischen Phantasiekunst unterzugehen. Sie muss ja schlecht sein, weil ihr kein Gegenstand, das heisst: kein Bedürfnis gegeben ist; sie vermag ja Formen, die ein Daseinsrecht haben, nicht zu produzieren, weil sie die wichtigste Bedingung vernachlässigen muss: sie ist keine angewandte Kunst mehr, sondern eine anarchisch befreite. Zu allen Konkurrenzen drängen sich die „Architekten-Poeten", wie man wohl, dem heutigen üblen Sprachgebrauch folgend, sagen muss. Die Empfindung dieser Art moderner Monumentalkünstler ist vorwiegend poetisch; Architekten sind sie erst an zweiter Stelle, insofern ihr Talent sie zwingt, in Massen und Raumwerten zu denken. Ein ragendes Etwas steht vor ihrem im Tiefsten aufgewühlten Gemüt; doch sehen sie es nur in grossen verschwindenden Umrissen, sehen die Wucht primitiver Silhouetten sich von Dämmerung oder Nacht ungewiss abheben. Im besten Fall sehen sie klar eine Umrisslinie. Die Hauptwirkung ihrer architektonischen Impression vermögen sie künstlerisch festzuhalten, in ihr spiegelt sich dann die schöne Wallung des Künstlers wieder; sobald aber die Durchbildung des vom Gefühl Geborenen beginnt, sobald der Verstand die einzelnen Teile fügen und formen soll, muss das Talent versagen. Denn nun fehlt die lebendige Tradition, die Fülle jener Bauformen, die aus dem Geiste einer Zeit natürlich hervorgehen. Es bleibt nur übrig, archaistische Kunstformen, so gut es gehen will, zu „modernisieren" oder primitiv zu bleiben und als Dekadencemensch einen künstlichen Zyklopenstil zu schaffen. Die klarsten, nüchternsten Aufgaben werden vergewaltigt, bis sie geeignet scheinen, Gegenstand für etwas pyramidenhaft Ragendes oder toteninselhaft Tiefsinniges zu werden. Der Architekt wird Zeichner und im weitern Verlauf Theatermaler. Das ist auch eine Folge des Individualitätskultus. Ein Künstler wie Schmitz hatte das Glück zur rechten Zeit in den Kaiserdenkmalen Realitäten für die Gewaltsam-

keiten seines Temperaments zu finden. Aber seine Nachfolge ist wahrhaft schrecklich. Diese Wickingergräber, Bismarcktürme, Tempel ohne Bestimmung, Ruhmeshallen und Schlossbauten, schwarz mit Kohle vor wilde Gewitterhimmel — die immer mit zur Architektur gehören — gestellt und das Ganze theaterhaft beleuchtet, sind wahrhaft monströs.

So lächerlich derartige Verirrungen sind: man kann sie doch nicht einfach ignorieren. Denn psychologisch wenigstens, für unser junges Architektengeschlecht wie für die Probleme der Sakralbaukunst, sind sie wichtig. Um so mehr, als sie sich in mehr als einem Punkte mit Dem berühren, was die Profanbaukunst in Warenhäusern, Hafendämmen, Speicher- und Fabrikbauten und ähnlichen Gebäuden, die bestimmten Zwecken in primitiver Weise dienen, an Formen hervorbringt. Diese Papierkunst ist ein Zeichen, dass der Drang zur Höhe nicht ruht. Alles Pathos, so geschmacklos es sich oft auch gibt, ist hoffnungsvoll, weil es einen Anfang bezeichnet. Bedauerlich ist es nur, dass diese Phantasten, worunter oft sehr tüchtige Talente sind, nicht Gelegenheit finden, sich in der strengen Zucht von unausweichlichen Wirklichkeiten zu schulen. Sie könnten in die einfachsten Bauwerke etwas von ihrem gross strebenden Sinn hineintragen. Was sie ziellos verschwenden, könnte unserer Miethausarchitektur zugute kommen; was ihnen mit der Zeit zum Verderben gereicht und sie für praktische Arbeit allmählich unfähig macht, könnte, richtig geleitet, der Gesamtheit Vorteil bringen. Demselben Pathos, nur intellektualisiert, begegnen wir im Kunstgewerbe und wenn es dort auch endlose Irrtümer erzeugt und grosse Geschmacklosigkeiten begangen hat, so ist nicht zu vergessen, dass es die im ganzen sehr hoffnungsvolle Bewegung doch hervorgebracht hat. Um diese missleiteten Kräfte aber der Nation nutzbar zu machen, dazu bedarf es der Hilfe der Gesamtheit.

Die Verwirrung ist so gross, dass schon der Satz verkündet werden konnte, zuerst müsse eine Sakralkunst, eine Tempelarchitektur geschaffen werden; der ethisch religiöse Geist werde

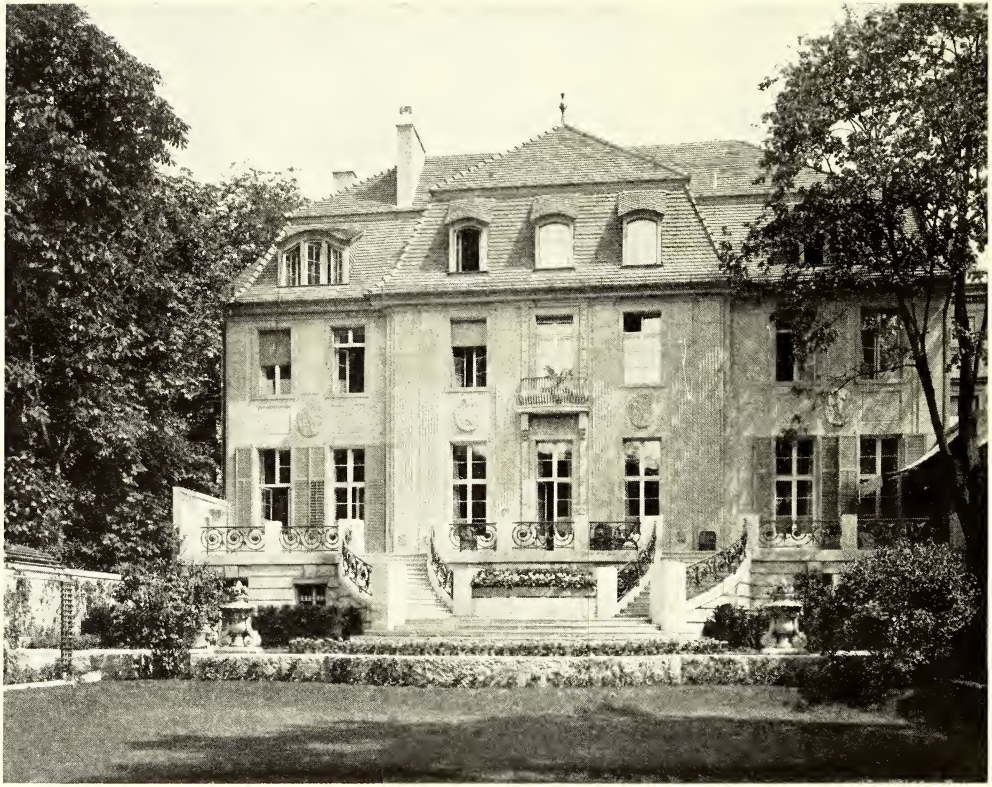
dann schon kommen und hineinschlüpfen. Das sind Schlussfolgerungen der verzweifelten Tatkraft, der es an Betätigung fehlt. Eine neue grosse Sakralkunst werden wir nie haben, bevor wir nicht gemeinsame religiöse Anschauungen und für diese feste Kultusformen haben. Nach ein paar hundert Jahren möge man nachfragen, ob es soweit ist. In der Zwischenzeit aber gibt es eine Fülle von Arbeit und die beste Kraft ist für die geringste Aufgabe, wenn sie kulturellen, das heisst: allgemeinen Wert hat, gerade gut genug. Es ist durchaus nötig, dass die Baukunst mit dem Bedürfnis Schritt vor Schritt vorangeht; stellt sie sich nur auf sich selbst, so führt sie in eine Phantasterei, die ihr verderblicher ist als jeder andern Kunst.

Der Architekt fragt vielleicht: soll ich den Auftrag, eine protestantische Kirche zu bauen, zurückweisen, weil ich kein gläubiger Christ mehr bin und lebendige Bedürfnisse nicht mehr erkenne? kann ich, selbst mit Benutzung des vom Besteller verlangten Schemas, nicht etwas Gutes schaffen? Die Antwort verlange er von seinem Gewissen. Nur glaube er nicht, dass für ihn, weil er mehr als Maler und Bildhauer Diener sozialer Willensäusserungen ist, das Gesetz der künstlerischen Sittlichkeit nicht gilt. Kann er ganz wahr gegen sich und sein wohl verstandenes Ideal bleiben, indem er den Auftrag ausführt, so hat er Recht; lässt er sich zur Lüge und Phrase zwingen, so verdient er den Namen Künstler nicht, mag er auch viele feine Züge in sein Werk hineinbringen und mit stolzer Überlegenheit auf die Schar der Unzähligen weisen können, denen das Verantwortlichkeitsgefühl noch mehr als ihm abhanden gekommen ist.

Akademische Baukunst.

Von zwei Seiten zugleich entwickeln sich die neuen Architekturgedanken. Der eine Ausgangspunkt liegt in der profanen Zweckarchitektur und im Kunstgewerbe; der andere ist auf der entgegengesetzten Seite zu suchen: im Gebiete der akademischen Stilwissenschaft. Von einer reinlichen Scheidung beider Arbeitsweisen kann natürlich nicht die Rede sein. Als von Messels Wertheimbauten gesprochen wurde, kam es schon zur Sprache, dass beide Elemente, das revolutionäre und das konservativ akademische, in einer Persönlichkeit vereinigt sein können, sogar vereinigt sein müssen, wenn gewisse Bildungen gelingen sollen. Darum kann es sich letzten Endes nie um einen Kampf für oder wider eine dieser beiden „Richtungen" handeln. Freilich wird der Erkenntnis Suchende, wie die Dinge einmal liegen, unmerklich in eine Position gedrängt, wo seine Meinungen tendenziös einseitig erscheinen, ohne dass sie es doch zu sein brauchen. Denn es fügt sich, dass auf seiten der revolutionären Bewegung fast ausschliesslich die Talente und Persönlichkeiten stehen und dass die Akademiker nur ganz selten einmal eine selbständige Kraft unter sich aufweisen können. Dieses Missverhältnis wird erklärlich, wenn man bedenkt, dass die Jungen, die vom fassbaren Zweck, vom Realismus der Bedürfnisse ausgehen, die Aufgabe haben, die Ergebnisse ihres Strebens ins Ideale zu erhöhen, dass die Akademiker aber umgekehrt, von einer idealen Höhe herab, Wirklichkeiten suchen sollen. Der natürliche Weg, der von unten nach oben, ist der erste; der unnatürliche der zweite, der ein Zurückgreifen von oben nach unten fordert. So erklärt sich hier die Seltenheit des Gelingens. Die Akademiker sind nicht kraft einer ernsten

Vervollkommnungs- und Überwindungsarbeit zu den Höhen gelangt, wo sie das Ideale zu verwalten vorgeben; ihre Stellung ist vielmehr usurpiert. Wenn sie nun in ihrer Herrschaft anerkannt werden wollen, müssen sie sie auszuüben verstehen, als wären sie auf legitime Weise dazu gekommen. Ideale gelten nur, wenn sie erarbeitet worden sind; nirgend gilt es so sehr, zu erwerben, was die Väter hinterlassen haben, wie in der Kunst. Verliert der Künstler den Boden des realen Bedürfnisses unter den Füssen, wird die Verbindung mit der Zeit und dem Volke abgebrochen, so wandelt sich die ideal erhöhte Form sofort zur Phrase. Was heute aus alter Kunst übernommen wird, kann immer nur leere Hülse sein; wenn der Akademiker seine Kunst ernst nimmt, muss er notwendig das Überkommene kritisch betrachten, das ungeheure historische Material sichten und es auf moderne Zwecke logisch anwenden lernen. Nur die peinlichste Selbstkritik kann die gefährliche Verwechselung von Sein und Schein verhindern. Die Suggestion, die von den fertigen Schönheiten ausgeht, ist so stark, dass ein gesunder Intellekt dazu gehört, um genau zu erkennen, wie die Umbildung des Alten erfolgen kann und muss. Da es aber eben in den Kreisen unserer Architekten mit der Bildung des Intellektes sehr im argen liegt, da die Erziehung trocken wissenschaftlich ist und das Gefühl für entscheidende Werte immer mehr verloren geht, so findet man in der unendlich grossen Zahl der akademisch erzogenen Baukünstler nur eine kleine Schar von Eklektikern, die zu interessieren wissen. Und selbst unter diesen taucht nur ganz selten einmal eine Persönlichkeit auf, die dem modernen Entwickelungsgedanken zu dienen versteht. Die geistreichen Stilkünstler erfreuen wohl durch subtilen Kritizismus, durch Geschmack und feine oder selbst monumentale Einfälle; ihre Werke stehen aber meistens einsam für sich und bleiben ohne fortwirkende Kraft. Es sind Resultate, Schlussbildungen. Die erfreulichsten Arbeiten dieser Art, wie etwa Stadthäuser von Messel (im Gegensatz zu seinen Geschäftshäusern) oder Schul- und



ALFRED MESSEL VORNEHMES STADTHAUS IN BERLIN (Gartenansicht)

Verwaltungsgebäude von dem Berliner Stadtbaurat Hoffmann, haben nicht typenbildende Eigenschaften. Und darauf kommt es an. Wallots Reichsgebäude ist gewiss eine Leistung, die reich ist an Grösse und reifer Schönheit; dennoch wird es in der Geschichte der Baukunst nicht als Glied einer Kette gelten, sondern als eine sehr kultivierte Einzelleistung. Das ist es aber nicht, was die Zeit braucht. Wir müssen Anfänge, Anknüpfungspunkte fordern, nicht schön gemeisselte Schlusssteine. Was die Erziehung durch die historischen Stile wert sein kann, hat Messel in seinen Warenhausbauten bewiesen. Nennt man aber neben ihm noch Dülfer, so fällt Einem kaum noch ein anderer Künstler ein, der aus dem akademischen Bildungsprinzip hervorgegangen und zu ganz lebendigen Resultaten gelangt ist. Ansätze freilich spürt man allerwegen, vor allem dort, wo ein spezifischer Zweck stetig mahnend hinter dem Baumeister steht; jedesmal aber ist dann auch in einem Punkte wenigstens eine Entgleisung nach der Seite des Phrasenhaften zu konstatieren.

Unermesslich gross ist die Schar der Ignoranten und Stilrenommisten. Wer bequem und rasch zu Ehren kommen und sich mit der Glorie idealer Meisterlichkeit umkleidet seiner Umgebung zeigen will, wählt den akademischen Weg. So ist er sicher, nicht zu straucheln und zu lohnenden Aufträgen zu kommen. Vollständige Missachtung moderner Bedürfnisse, völliges Aufgehen in Schulweisheit und historischem Formelkram, ekle Dünkelhaftigkeit gegenüber aller jungen Kraft: das sind charakteristische Merkmale Jener, die heute fast alle Lehrstühle besetzt halten, in allen Baubureaus der Regierung auf festen Stühlen sitzen und den Ton im öffentlichen Leben angeben. Ihre Werke beschreiben, hiesse sieben Achtel der gesamten offiziellen Produktion besprechen. Es mag darum genügen, an zweien neuen Werken in Berlin, die Aufsehn erregt haben, laut bejubelt worden sind und von leitenden, massgebenden Künstlern der akademischen Richtung herrühren, zu zeigen, welche Gefahren auf diesem Entwickelungsweg lauern und wie

wenig gewissenhaft die schwere Aufgabe der Zeit begriffen wird. Eine Analyse dieser Bauwerke: des Doms und des Kaiser Friedrich-Museums, muss helle Lichter auf das Prinzip werfen.

* * *

Wenn der Plan, in Berlin eine neue Domkirche zu bauen, von dem schon unter Friedrich Wilhelm III. viel die Rede war, bis zu den neunundneunzig Tagen Kaiser Friedrichs immer wieder vertagt wurde, so war im wesentlichen das Gefühl für die Wichtigkeit und Verantwortlichkeit der Aufgabe schuld daran. Die Beteiligten, zu denen auch Schinkel gehörte, empfanden, dass das Beste gegeben werden müsse, was die moderne Baukunst zu leisten vermag. Dem stellte sich aber stets ein prinzipieller Widerspruch entgegen, eine Unwahrhaftigkeit, die in der Idee liegt und aller reinen Anstrengungen spottet. Dagegen konnte selbst Schinkel mit der Fülle seines nachgeborenen Genies nicht aufkommen, was man deutlich erkennt, wenn man sieht, wie weit seine Entwürfe für Kirchen hinter seinen andern Werken zurückbleiben und wie unsicher er sich gerade in den Domplänen gefühlt hat. Ihm bot sich nirgend die führende Notwendigkeit, das fordernde Bedürfnis. Er fühlte, und mit ihm seine Zeit, zu romantisch-hellenisch, zu goethisch-heidnisch, um eine schlichte protestantische Predigthalle vorschlagen zu können; und andererseits blieb ihm die Idee einer kalten Repräsentationskirche fremdartig. Eine rein darstellende Architektur, die nur dem Auge imponieren soll und deren Inneres sein kann, wie es will, weil der Gottesdienst so wesenlos geworden ist, dass er sich jeder Raumdisposition anpassen lässt: das wäre eine Aufgabe für die Barockphantasie genialer Dekorateure, für Künstler, die auf dem sichern Boden eines geltenden Stils stehen, aber nicht für einen schöpferischen, absichtsvollen und — nur wenige wissen es! — modernen Geist, wie Schinkel es war.

Unserer skrupellosen Zeit ist es vorbehalten geblieben, die Künstlerbedenken dieser Art gründlich zu überwinden. Das

feinere Verantwortlichkeitsgefühl musste erst im Illusionismus des jungen Reichsbewusstseins untergehen, bevor der alte Plan hastig zur Tat werden konnte. Den gelehrten Baubeamten Raschdorff schreckten die Widersprüche nicht. Das geeinte Reich bedurfte vor allem des Glanzes nach aussen, und jeder anderen Rücksicht stand dieses Repräsentationsbedürfnis voran; ein Bedürfnis, das schon von Kaiser Friedrich vertreten wurde, den der deutsche Liberalismus immer noch den feinen Kunstkennern zuzuzählen pflegt und von dem wir doch auch eine Siegesallee hätten erwarten dürfen, wenn er länger regiert hätte. Die zarten Kulturkeime, deren edelste einst in Weimar gepflanzt wurden, sind in der Zeit nach den Kriegen zugrunde gegangen. In der chauvinistischen Einseitigkeit des Begriffslebens siegte damals der nützliche, moralisierende Protestantismus wieder über das ganz gewiss religiösere philosophische Bewusstsein unserer Klassiker- und Romantikerzeit. Noch heute wird diese äusserliche politische Religionsidee kalt und puritanisch als nützlicher Staatsgedanke erfasst und je materieller, rationalistischer und ungeistiger die sich bereichernde Bevölkerung des neuen Reichs wird, desto mehr auch wird das Dogma nach aussen als Flagge benutzt. Nur so ist der neue Dombau, wie er nun vollendet vor einer dumpf staunenden Grossstadtmenge sich erhebt, verständlich: als eine riesenhafte Staatsreklame für einen Gedanken der Staatsdisziplin und dynastischen Machtentfaltung. Der Gottesdienst muss sich diesen äusseren Zwecken vollkommen unterordnen. Nicht einen Predigtraum brauchte man in erster Linie, nach dem längst aufgestellten Grundsatze: „Die Kirche soll im allgemeinen das Gepräge eines Versammlungshauses der feiernden Gemeinde, nicht dasjenige eines Gotteshauses im katholischen Sinne an sich tragen“, sondern die Forderung ging auf einen gewaltigen Kuppelraum, mit Säulen und Statuen in Metall und Marmor, mit Bildern und Mosaiken, mit Logen für den Hof und für das seidene Hofgesinde, mit Musikemporen und Chortribünen. Man wollte einen katholisch prunkenden Dom: eine Jesuitenkirche. Nicht bewusst wollte

man es; aber der Instinkt hat gesprochen und so ist uns diese Reichsrenommierkirche, worin der Glanz und die Pracht und die Herrlichkeit des Kaisertums sich dem Volke überwältigend entfalten sollen, beschert worden.

Ein Einzelner ist hierfür nicht wohl verantwortlich zu machen. Die Dinge liegen heute in der Tat so, dass man sich an der Stelle, zwischen Schloss und Museum, eine einfache Predigthalle, eine öde Langkirche nicht denken mag. Man muss die Hofkirche gelten lassen und schliesslich sogar die dem protestantischen Gottesdienst absolut widersprechende Form der Zentralanlage (die Form aus Byzanz!); unverantwortlich ist nur die Art der Ausführung. Auch Schinkel hatte unter anderm eine Zentralkirche geplant. Hätte er sie doch gebaut! Die Türen hätten ewig verschlossen bleiben dürfen, wenn der Platz uns nur gerettet worden wäre; und das hätte dieser Künstler mit seinem sicheren Raumgefühl, seinem reifen Formensinn gewiss vollbracht. Er hätte das rechte Verhältnis gefunden und nicht einen Popanz errichtet, der die ganze charaktervolle Umgebung überschreit. Es gab doch in den schlanken Gendarmenkirchen viel Vorbildliches oder noch mehr in der Dresdener Frauenkirche; und sollte es durchaus italienisch sein, so waren doch auch dann die vollkommensten Muster zur Hand.

O Gott! wie wenig Musik tragen doch die Heutigen in der Seele! Sie messen jede Schönheit und versehen es doch, weil sie den organischen Verband der Teile mit dem Ganzen nicht fühlen; sie tragen mit emsigem Fleiss auf einen Fleck zusammen, was einst viele persönliche Künstler, jeder für sich, gebildet haben, glauben so eine Quintessenz zu geben und richten doch nur ein Ragout an; unter ihrer Hand wird das genial Geschaffene zum Schema, das motivierende Bauglied zum Anhängsel, die Musik zum Spektakel; auf dem Wege durch ihren in Schulwissen verdorrten Geist wird das grandios Schöne wie das spielerisch Graziöse zu Formeln umgemünzt, die dann jahrzehntelang unter den Handwerkern von Hand zu Hand

gehen. Raschdorff ist nicht eben viel schlimmer als die Mehrzahl seiner Kollegen, ja, ist vielleicht dem landläufigen Sinn nach gebildeter als die meisten. Aber er ist nicht die Spur Künstler. Ist nicht einmal kritisch veranlagt und es fehlt ihm sogar jene einfache Verständigkeit, die wenigstens die schlimmen Phrasen zu vermeiden versteht. Sein Werk, das ihn ein Jahrzehnt und länger beschäftigt hat, ist ein vollkommener Prototyp der ideenlosen, kompilatorischen, konventionell wissenschaftlichen, grossmannssüchtigen Bauweise, die die drei Jahrzehnte nach dem Krieg charakterisiert. Dieser Dom verhält sich zur Peterskirche wie ein westliches berliner Mietshaus zu einem florentiner Palazzo, wie eine Skulptur von Eberlein zu einer von Michel Angelo oder wie Prells Malereien im Dresdener Albertinum zu denen der Sixtinischen Kapelle.

Die rein kubische Mächtigkeit der Massen des neuen Doms hätte wirken müssen, wenn nur ein wenig wirkliche, lebensvolle Harmonie zustande gekommen wäre; nun aber ist das niedrige, im Vergleich kleine Museum Schinkels grossräumig und monumental gegenüber der bunten Unruhe des Kolosses. Nicht, dass es Renaissanceformen sind, ist tadelnswert, sondern dass es schlechte Formen sind. Es gibt geschickte Kompilatoren, deren Geschmack aus dem Alten ein Neues zu machen weiss; Raschdorff aber ist noch nicht einmal zu jener mittleren Erkenntnis vorgeschritten, die dem Architekten zeigt, dass die Fläche das vornehmste Dekorationsmittel ist, ihm fehlt die elementare Einsicht in die Gesetze der Raumempfindung. Die Säulenreihen mögen genau gemessen sein: sie stehen doch in schlechter Proportion zu den Massen, die sie tragen; die Kuppel mag nach den besten Erfahrungen konstruiert sein: sie sitzt doch falsch auf ihrem Unterbau; die Glockentürme sind gewiss, kunsthistorisch betrachtet, nicht Willkürlichkeiten: aber sie sehen leider so aus; der überreiche Schmuck mag sich Stück für Stück in Italien nachweisen lassen: er ist und bleibt doch eine Anthologie für Baugewerksschüler. Diese Art zu bauen ist als nähme ein Anatom von zwanzig Pferden verschiedene Körper-

teile, um ein Idealpferd zusammenzustellen. Das so konstruierte Muster würde nicht nur tot sein — was ja immerhin nicht ganz unwesentlich ist —, sondern auch abscheulich charakterlos. Kunstwerke können nur wachsen wie Naturorganismen; diese nach den Gesetzen der Natur, die das Ideal stets anstrebt, ohne es je ganz zu erreichen, jene nach den Gesetzen der individualisierten Seele, die auch das ganze Ideal immer will und es doch nur stückweis verwirklichen kann. „Geprägte Form, die lebend sich entwickelt" ist Beides.

Jedes Jahrhundert hat nur eine bestimmte Zahl von Monumentalaufgaben zu vergeben. Wenn die Bautätigkeit in Berlin — in andern deutschen Grossstädten geht es ähnlich — aber noch ein Jahrzehnt lang in demselben Tempo weitergeht, werden unsere Söhne grosse monumentale Aufgaben nicht mehr vorfinden und gezwungen sein, mit einem Erbe zu leben, das sie notwendig verachten müssen. Der Vorgang ist in der Kunstgeschichte ohne Beispiel, dass eine Periode so leidenschaftlicher Bauwut mit absolutem Unvermögen zusammenfällt. Es gibt zwar Einsichtige genug, die dieses Galopptempo für sehr schädlich halten; aber sie haben keine Stimme. Die Faktoren dagegen, die einigen Einfluss auf die in Berlin vom Kaiser so unmässig begünstigte akademische Unfähigkeit ausüben könnten, versagen oder wirken nach falscher Richtung.

In unseren Parlamenten wird von Kunst fast nie gesprochen; und wenn es geschähe, gäbe es keine Handhabe, ästhetische Absichten einer Mehrheit gesetzlich zu formulieren. Einfluss der Parlamente auf öffentliche Kunstleistungen ist in unseren Verfassungen nicht vorgesehen. Reden können gehalten werden, wenn der Anlass listig herbeigeführt wird; aber auch sie richten sich nie gegen eine verantwortliche Stelle, weil es eine solche nicht gibt. Jede Einwendung ist schliesslich von dem Minister, wenn ihm eine Verantwortlichkeit zurechtkonstruiert werden sollte, mit dem Wort abzuwehren: über den Geschmack lässt sich nicht streiten. Wenn der Kaiser alarmierende Telegramme ohne Gegenzeichnung in die Welt schickt, hat der

Kanzler doch nachher der Nation Rede zu stehen und es kommt wesentlich mit auf die Haltung der Volksvertreter an, ob er im Amt bleiben kann. Im Künstlerischen verzichten aber die Parlamente gern auf das Einspruchsrecht; sie denken wohl: lassen wir dem Fürsten das Spielzeug Kunst, damit er uns in der Politik nicht zu viel Anlass zum Widerspruch gebe. Den versammelten Juristen, Industriellen, Landwirten und Pastoren kommt, wie es scheint, niemals die Einsicht, dass die Kunst mehr ist als ein Spielzeug; nie ist noch in einem Parlament hörbar ausgesprochen worden, dass Ästhetik und Ethik untrennbare Begriffe sind, dass sich die feinste, dauerhafteste, das Leben am stärksten determinierende Sittlichkeit eines Volkes in seinen Kunstbildungen ausdrückt. Wer der Nation eine Schönheit aufzwingt, die dem allgemeinen, wenn auch anonymen Empfinden widerspricht, schädigt stets das Gefühl für sittliche Werte; und diese Schädigung wirkt naturgemäss auf andere Lebensgebiete zurück. Den Volksvertretungen werden solche inneren Vorgänge aber meist erst sichtbar, wenn die Wirkungen greifbar geworden und die Ursachen schon wieder durch andere überholt sind. Wird von der Regierung Geld für Staatsbauten gefordert, so beschäftigt sich die Versammlung mit der Frage, ob die Arbeit nötig sei, und mit den Gehältern der Beamten; sie prüft die Bausumme und bespricht vielleicht den Bauplatz; niemals aber hört man die Forderung, das Werk solle diesem oder jenem erprobten Künstler übertragen werden. Es ist ja nicht anzunehmen, dass die öffentlichen Bauten mit einem Schlag besser würden, wenn die Volksvertreter eine Stimme hätten; denn auch sie würden in den Reihen der Regierungsbaumeister suchen und den starren Akademiker, den Baubeamten finden, auch ihr Urteil würde ein vorläufig völlig ungebildetes Kunstempfinden verraten. Aber welcher Fortschritt wäre es schon, wenn alle wichtigen Fragen der Kunst nur öffentlich besprochen würden! Wir haben in der Debatte über die Beteiligung deutscher Künstler an der Weltausstellung in Saint Louis manches gehört, das zu denken gibt. Nur der

stets wiederkehrende Anlass, das lebendige Bedürfnis fehlt. Und es ist an der Zeit, dass das Volk erfahre, wie sehr es sich um seine eigensten Angelegenheiten handelt, wenn öffentliche Kunst besprochen wird. Denn es scheint, dass wir der Zeit einer umfassenden, ganz demokratisierten Volkskunst entgegengehen, worin der Mäcenatenwille des Einzelnen nichts mehr gilt, wenn er sich nicht als Diener des Ganzen fühlen kann.

Auch Perikles oder Lorenzo von Medici konnten Grosses nur vollbringen, weil sie sich zu Organen der Zeitgefühle machten. In Florenz oder Athen hätte es zu Revolten geführt, wenn die Staatsleiter künstlerischen Sonderlaunen gefolgt wären, wie wir sie hinnehmen müssen. Das Volk selbst empfand damals ästhetisch und war Herr seiner idealen Angelegenheiten. Selbst Epochen wie die Augusts des Starken oder Friedrichs des Grossen, wo dynastischer Wille mit fremden Künstlern Bedeutendes schuf, scheinen in absehbarer Zeit nicht wiederkehren zu können. Auch diese Autokraten im Reich der Kunst gelangten nur zu würdigen Resultaten, weil sie modern, ja, innerhalb ihrer Völker die modernsten Geister der Zeit waren. Ihre fremden Künstler gehörten zu den reifsten Individualitäten eines weiter entwickelten Kulturgebietes und wurden darum in den zurückgebliebenen Ländern zu Vorläufern einer notwendigen Entwickelung. So konnten ihre Werke dem Volke zu einem idealen Vorbild werden, zum Symbol seines eigenen Willens, dem es noch an Selbstbewusstsein gebrach und der, nach gegebener Anleitung, doch gleich richtige Schlüsse für das bürgerliche Milieu zu ziehen wusste. Die Fürsten gingen ihrem Volk auch damals voran. Wilhelm der Zweite ist aber mehr in der Lage der Monarchen, von denen Freytag einmal sagt, sie seien ungefähr um fünfzig Jahre hinter ihrer Zeit zurück. Das mag, wie Freytag behauptet, nur natürlich sein und im Politischen manches Gute haben, weil dem vorschnell eilenden Fortschrittsgedanken dadurch eine nützliche Hemmung bereitet wird; im Künstlerischen aber ist solche natürliche Rückständigkeit schädlich, um so mehr, mit je eigenwilligerer Initiative sie verbunden

EMANUEL VON SEIDL

LANDHAUS AM WALCHSEE

ist. Es ist schon bedenklich, den Ideen von 1850 bis 1860 gemäss, ein Renaissance-Ideal restaurieren zu wollen; es aber mit Künstlern zu versuchen, die in den Gründerzeiten Kunsterfahrung gesammelt haben: das führt zur Groteske. Mit dem Alten Fritzen oder dem Starken August lässt sich unser Kaiser nicht vergleichen, weil er, trotz seinem Wort vom „Zeichen des Verkehres", ein moderner Mensch nicht ist. Er versteht nicht, aus den Absichten der Kunst die Zeit zu deuten und als Mäcen dem Werdenden zu dienen, sondern flüchtet zum unzulänglichen Abbild des Vergangenen; er ist in seinen ästhetischen Gedanken nicht schöpferisch, sondern durchaus einer der Nachempfinder, deren Wille zur Originalität sich darin erschöpft, dass sie die Qualität durch die Quantität ersetzen. Fraglich ist, ob überhaupt noch ein Fürst innerhalb unserer Konstitutionen, in dem Mass wie der preussische Friedrich etwa, Exponent eines verborgenen Volkswillens zur Kunst sein kann. Die Bedürfnisse der Zeit, die Aufgaben unserer Tage verneinen die Frage. Wie die moderne Form der Staatsverfassung — so sagte der Herausgeber der „Zukunft" einmal — einen neuen Fürstentypus verlangt, der vom alten Kaiser Wilhelm in all seiner Zurückhaltung und Bescheidenheit gut repräsentiert worden ist, so fordern die veränderten Umstände auch vom fürstlichen Mäcen eine weniger selbstherrliche, eine diskretere Haltung. Mehr als je muss der Regent der erste Diener Dessen zu werden suchen, was die Notwendigkeit in ihrer stillen Weise vorbereitet und ankündet.

Wer da bauen will an den Gassen, muss die Leute reden lassen. Das Stadtbild gehört uns allen. Und wenn ohne Sentimentalität zuzugeben ist, dass die Macht auch ein Recht ist, so ergibt sich als Konsequenz doch der Wunsch, der persönliche Wille des Monarchen möchte eine Gegenmacht finden. Der Kaiser nimmt sich das Recht zu seinem Wirken und ist überzeugt, dieses sei segensvoll; dagegen hilft keine spitze Feder und kein schlechter Witz, sondern nur die Propaganda dafür, dieses Recht möchte mit allen erlaubten Mitteln be-

stritten werden. Es ist eine Kompetenzfrage, nicht nur dem Monarchen, sondern auch den Ressorts und sogar Privatbauunternehmern gegenüber; und sie sollte mit der nötigen Ruhe und Nüchternheit, doch auch ohne falsche Rücksicht, erledigt werden.

Verwunderlich freilich sind die Leistungen der Hof- und Regierungskunst und der von dem Abfall zehrenden Profanbaukunst nicht. Jeder Minister könnte der Volksvertretung antworten: wir bedienen uns der in Amt und Würden gereiften Künstler, der selben Akademien, deren Gelder Sie im Etat alljährlich bewilligen. Hier liegt in der Tat die Wurzel. Wichtiger noch als ein Entschluss, sich im Künstlerischen ein Bestimmungsrecht zu sichern, ist darum die Erkenntnis, was uns die Akademie heute noch sein kann und was nicht. Kunsthochschulen sind einst von Fürsten gegründet worden, weil deren Länder an bildenden Künstlern zu arm waren, um der Nachfrage der Höfe genügen zu können, weil Ausländern die edelsten Arbeitgelegenheiten eingeräumt werden mussten. Die Gründungen waren damals eine patriotische Tat. Heute aber, wo die Verhältnisse genau umgekehrt liegen, wo wir im eigenen Lande eine Fülle von Kunstkräften haben, wäre es eine patriotische Tat, diese wesenlos gewordenen, in Konventionalismus und Schablone erstarrten Institute, die geleistet haben, was sie konnten, wieder aufzuheben. Der lebendigen Entwickelung sind sie jetzt die schlimmsten Hemmnisse geworden. Wert können Akademien immer nur haben, wenn eine das ganze Volk umfassende Kunstkonvention vorhanden, ein fester Besitz zu erhalten oder auszuteilen ist — wie etwa in unserer Musik —, wenn nach anerkannten Regeln gelehrt werden kann. Heute aber soll eine Kunst, die uns gehört, erst geboren werden. Die Staatslehranstalten sind durch die Logik der Tatsachen zu natürlichen Pflegestätten der Reaktion geworden; neue Werte entstehen immer trotz den Akademien. Leistungen, die unserer Kunst Ansehen im Auslande verschaffen, unsere Kunstindustrie reorganisieren und das Nationalvermögen beträchtlich ver-

mehren, werden im schroffen Gegensatz zur Staatskunst, die sie verpönt, vollbracht. Wird den Fürsten, Bureaukraten und Bauunternehmern dieses Organ aber immer wieder gekräftigt, dann darf man sich nicht wundern, wenn es, nach dem Mass der vorhandenen Einsicht, benutzt wird. Ein Segen wäre es für die Nation, wenn die Akademien für Maler und Bildhauer, die jährlich Hunderte zu Drohnen der Gesellschaft ausbilden oder zu Proletariern erziehen, geschlossen und wenn die Hochschulen für Architekten beträchtlich verkleinert und gründlich verbessert würden. Es wäre nichts damit erreicht, wenn, statt der Herren Anton von Werner, Begas und Otzen, etwa Liebermann, Hildebrand und Messel oder — wenn dieser Dreiklang den Herren nicht germanisch genug sein sollte — Uhde, Klinger und Wallot zu Hochschuldirektoren gemacht würden. Nicht um Personenfragen handelt es sich, sondern um ein System, worin eins immer am anderen hängt: Fürstenwille, Ministereifer, Hochschuletat, Baubeamtentum, Akademieprofessor und Kunstgeheimrat. Diese ganze Staatsinstitution steht als Masse geschlossen dem entgegen, was zum Leben drängt.

Freilich könnten die vielen neuen Werke der Hofkunst, die sich jetzt in Berlin so geräuschvoll der Strassen und Plätze bemächtigen, auch mit den Akademiekräften besser sein. Oder vielmehr: diskreter. Die dekorative Neigung des Kaisers greift immer gerade nach den lautesten Künstlern. Auf der anderen Seite ist uns aber jetzt der Beweis erbracht worden, dass die Leistungen auch eben nicht besser werden, wenn sie unter den Augen eines anerkannten Kenners entstehen; man muss es wenigstens glauben, solange man nicht weiss, welchen Anteil der persönliche Wille des Kaisers an dem Neubau des Kaiser Friedrich-Museums hat. Bis zum Beweis des Gegenteils ist man genötigt, anzunehmen, dass der Direktor Wilhelm Bode weitreichenden Einfluss auf die Gestaltung des neuen Heims für seine mit unendlicher Mühe und aussergewöhnlichem Können vermehrte und organisierte Sammlung gehabt hat. Leicht wird's einem nicht, den Namen dieses Mannes, dessen Verdienste zweifel-

los sind, in der Diskussion über einen so unrühmlichen Gegenstand zu nennen; doch ist gerade dieser Fall geeignet, zu zeigen, wie weit unser öffentliches Bauwesen durch den Grundsatz des Geschehenlassens, durch Rücksichten nach oben und durch eine Politik, die das eine opfert, um das andere zu retten, gelangt ist. Ihnes, des Architekten, Sünden dürfen wir Bode nicht anrechnen, wo es sich um irgend eine Frage äusserer Form handelt; denn dieser Hofakademiker kann wohl durch keine Suggestion aus seiner wohlgepflegten Gedankenarmut gerissen werden. Dass Bode aber diesen Grundriss zugegeben, dass er seinen Kunstwerken nicht erträgliche Wände und gute Beleuchtung gesichert hat: das ist schwer zu entschuldigen.

Das Museum ist durchaus eine Bildung der Neuzeit, weil das prinzipielle Sammeln von Werken alter Kunst zu öffentlicher Belehrung in solchem Umfang nur unserer Epigonenkultur eigen ist. Zuerst begnügte man sich mit der Aufstapelung des Besitzes an Bildern oder Statuen in speicherartigen Gebäuden. Als aber die alten Vorbilder dem Volk zugänglich gemacht werden sollten, wurde es nötig, Ausstellungsräume zu schaffen. Diesen praktischen Zweck hat man dann von vornherein mit einem idealen zu verbinden gesucht. Man fühlte den Drang, zu repräsentieren und machte darum aus dem Ausstellungshaus einen Palast. Heute gibt es kaum ein Museum, das nicht eine feierliche Monumentalität anstrebte; und wenn das scheinbar unsinnig ist und der Hauptzweck der Gebäude, die Ausstellung, bei dieser Verquickung mit dem Palastprinzip fast immer schwer leidet, wenn groteske Fehler auch in Fülle begangen worden sind, so darf man über solche Absicht, die sich unermüdlich immer wieder kundgibt, nicht mit wohlfeilen Gründen der Zweckmässigkeit hinweggehen. Mit der Ehrfurcht vor der alten Kunst ist diese Lust zu gewichtiger Repräsentation nicht zu erklären, weil ja die Sammlung am meisten darunter leidet. Denn der beste Platz wird für nutzlose Säle, Hallen und Treppenhäuser verbraucht und man vernachlässigt alle praktischen Bedürfnisse, weil durchaus für die

Strasse gebaut wird. Es scheint vielmehr, als ob sich das Museum allmählich zu einem Gebilde auswachsen wolle, das man vielleicht ein modernes Pantheon nennen kann, eine Nationalhalle, worin die Denkmale grosser Männer — die dann von der Strasse endlich in eine würdige architektonische Umgebung gelangen würden — aufgestellt werden. Solche Bildungen bedürfen aber langer Fristen, um reif zu werden, weil das ganze Volk sich vorher in seinen ethischen und ästhetischen Verehrungsbedürfnissen finden und verstehen lernen muss. Sollte die Entwickelung wirklich nach dieser Richtung fortschreiten, so könnte das Museum zu einer der dankbarsten Aufgaben moderner Baukunst werden, weil das Bedürfnis nach anschaulicher Trennung der Komplexe für die Repräsentation und für die Ausstellungszwecke die wirksamsten Lösungen ermöglicht. Inzwischen müssen wir uns freilich mit den Interimsbildungen begnügen.

Beim Bau des Kaiser Friedrich-Museums lagen die Bedingungen der Disposition ziemlich klar, weil bei vernünftiger Betrachtung der Verhältnisse nur ein einziger Zweck zu berücksichtigen war. Dem doppelten Bedürfnis der Ausstellung und der nationalen Repräsentation dient die Nationalgalerie und noch mehr das weit nach dem Lustgarten geöffnete Alte Museum. Diese beiden Museen haben als Kopfgebäude zu gelten und alles, was auf dem Hinterlande noch errichtet wird, muss von untergeordneter Bedeutung sein. Stüler hatte den richtigen Instinkt, als er das Neue Museum nicht als selbständigen Monumentalbau entwarf, sondern als einen Flügel des von Schinkel gebauten Alten Museums, als ein den repräsentativen Bau ergänzendes Ausstellungshaus. Dieselbe praktische Zurückhaltung wäre für das Kaiser Friedrich-Museum geboten gewesen; auch dieses Museum ist und bleibt, trotz allen darüber hinausstrebenden Versuchen, ein Ergänzungsbau und dieser Charakter wird durch die insulare Lage im Wasser, weitab von jeder grösseren Verkehrsstrasse, noch verstärkt. Wo Monumentalität und Feierlichkeit ist, muss auch die stetig wandelnde und staunende

Menge sein; an diesem Museum aber führt kein vielbetretener Weg vorüber, und wer es kennen lernen will, muss den Eingang erst mühsam suchen. Der natürliche Zugang wäre die Kleine Museumsstrasse, links vom Alten und Neuen Museum, gewesen, die, nach Abbruch der im Wege stehenden Baracken, zugleich die Hauptachse des vorderen Teiles des Hauses bezeichnen konnte. Nun läuft freilich quer über die Halbinsel, parallel der einen Front des neuen Hauses, der Oberbau der Stadtbahn; und dieser Anblick scheint dem Architekten zu „unästhetisch" gewesen zu sein. Aber bekanntlich gelingt dem Baukünstler das Charaktervolle eben dann am besten, wenn er nicht die Hindernisse und speziellen Bedingungen umgeht, sondern, wenn er gerade von ihnen ausgeht und sie zum Leitmotiv macht. Ihne hatte den richtigen Instinkt, als er diese Stadtbahnfront des Museums ganz als Stirnseite ausbildete und ihre Mitte genau in die Richtung der Kleinen Museumsstrasse legte. Auf dieses architektonische Versprechen verlässt sich nun Jeder, dem die Anlage noch fremd ist. Er biegt vertrauensvoll in die Zufahrtstrasse ein, überzeugt, er müsse, wenn nicht das Hauptportal — denn der seltsame Zustand des Weges und die Einsamkeit machen stutzig —, so doch sicher einen Eingang finden. Doch die Architekturformen, die gewinkt haben, sind nur Dekoration; nicht die kleinste Tür ist an dieser Seite. Und doch wäre es leicht gewesen, die unschönen schweren Stadtbahngewölbe in grazile Brückenbogen zu verwandeln oder, noch besser, das Vestibül unter die Stadtbahn hin vorzuschieben, so dass die Züge über den Vorbau, der die Garderoben und Ähnliches beherbergt hätte, dahingefahren wären. Jetzt aber muss, wer sich in seinem rechten Kunstgefühl täuschen liess, zunächst einmal zurückgehen, die Brücke überschreiten, weit am Kupfergraben entlang bis zur Rückseite des Museums pilgern; und dort ist dann endlich der Haupteingang. Wirklich: an der Rückseite. Denn dass diese spitze Ecke als Abschluss gedacht ist, beweist die energische Ausbildung als Apsis. Der Laie, der nur weiss, was der Bau ihm sagt, stellt

sich die Entwickelung ungefähr so vor: zuerst hat Ihne auf dem Papier seinen Renaissancepalast mit dem Hauptportal nach der Stadtbahn disponiert und die flussabwärts reichende Spitze apsisartig, also als Abschluss, ausgebildet. Den Eingang hat er mit einer mässigen Kuppel bezeichnet. Dann ist über den Entwurf Jemand gekommen, der mehr Repräsentation und ein Denkmal dazu verlangte: und nun wurde die Disposition umgekehrt, der schon fertige Aufriss aber nicht auch prinzipiell geändert. Um die nachträglich geöffnete Apsis als Eingang weithin zu bezeichnen, ist darüber auch eine Kuppel errichtet worden und, da Irrtümer vermieden werden sollten, eine, die doppelt so gross ist wie die erste. Das geforderte Denkmal hat dann — zuletzt — auf einer Ausbuchtung der dem Museum schlecht ankomponierten Brücke Platz gefunden. Vielleicht war der Hergang nicht einmal so, sondern irgendwie anders; aber dieser Eindruck ratloser Verwirrung, vieler Köpfe und vieler Sinne wird durch die Architektur auf jeden Unbefangenen hervorgebracht.

Zu diesem besonderen Fehler der Disposition ist der auch sonst übliche gekommen, das Ausstellungshaus als regelmässigen Palazzo auszubilden. Da der Bauplatz ein spitzes Dreieck mit zwei ungleich langen Schenkeln ist, hat dieses Prinzip, das nach aussen quadratische Regelmässigkeit vortrügt und dadurch mit dem Grundriss in Widerspruch geraten musste, zu bedenklichen Täuschungen geführt. Zuzugeben ist, dass der Bauplatz eine ungünstige Gestalt hat; aber interessant gegliederte Baumassen ergeben sich gerade da, wo Terrainschwierigkeiten klug Rechnung getragen wird. Dieser Bauplatz forderte gebieterisch verschiedene Gruppen und Höhen. Jetzt aber hat man nirgends einen reinen Überblick nur über zwei Fronten; überall glaubt man, vor einem quadratisch symmetrischen Gebilde zu stehen. Jede Massen- und Raumwirkung fehlt und jede Front hat nur Beziehung zu sich selbst. Tritt man dann zurück und sieht, dass die beiden ganz unorganisch hinzugefügten Kuppeln eine quer durch das Gebäude laufende schiefe Achse bezeichnen, so

fasst man sich an den Kopf. Das lebhafteste Bemühen, von den Baugliedern sich das innere Sein des Hauses deuten zu lassen, bleibt ohne Erfolg, solange man den Grundriss nicht kennt. Der schiefen Mittelachse widerspricht die Paradesymmetrie der Fronten; und dass die kleinen Giebelbildungen der Langseiten auch wieder schräge Nebenachsen illustrieren, vermag eine mit dem künstlichen Grundriss unbekannte Phantasie nicht zu ergründen. So setzt sich der Widerstreit von Schein und Sein bis ins Einzelne fort und nur darin ist Folgerichtigkeit vorhanden: die falschen, tadelnswerten Grundsätze, die das Ganze gebildet haben, werden von allen Detailformen variiert. Von den schlechten, unmusikalischen Verhältnissen der Säulen-, Gesims- und Fensterformen, von der schulmässigen Langweiligkeit des Ornamentalen und von dem grotesken Kaiser Friedrich-Denkmal des Münchener Bildhauers Maison, das sich den Leistungen der neuen berlinischen Bildhauerschule würdig anschliesst. Auch dem Ruhigen bleibt nur eine Bezeichnung: majestätischer Kitsch!

Was der Repräsentation geopfert ist, zeigt sich ganz erst beim Betreten des Hauses. Draussen könnte man vorübergehen; drinnen aber möchte man doch die herrlichen Kunstwerke, die Bodes Sammeleifer und Finderglück in grosser Fülle in so kurzer Zeit angehäuft hat, geniessen. Und überall sieht man sich daran durch den Architekten gehindert. Es wäre der Mühe wert, alle Fehler dieses teuren Prunkgebäudes im einzelnen nachzuweisen, um an einem überzeugenden Beispiel zu zeigen, in welcher Leblosigkeit unsere „hohe“ Baukunst, trotz allen Wecksignalen der Zeit, verharrt. Dazu aber wären Pläne und Zeichnungen unerlässlich. Doch genügt eine Aufzählung der gröbsten Irrtümer, die sich beim Durchwandeln des Gebäudes auch dem denkenden Laien aufdrängen, um einen Begriff zu geben, dass wieder einmal ungeheure Summen für eine leere Idee verschleudert worden sind.

Man betritt das Haus durch eine Tür, die sich — neben anderen, aber nicht benutzten Türen — in der nach aussen ge-

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

PETER BEHRENS MUSIKSAAL

krümmten Apsiswand befindet. Das gibt sofort ein unbehagliches Gefühl, weil ein Eingang, dessen Wände sich unübersichtlich seitwärts vom Eintretenden fliehend wegrunden, ein Gefühl erzeugt, wie es einem gastlich Aufgenommenen erspart sein sollte. Dann gelangt man in eine Halle. Der erwartungsvolle Blick durch die Mitte wird von einer Nachbildung des Kurfürstendenkmals von Schlüter — das man doch ein paar Schritte weiter im Original haben kann — versperrt; das Auge kann dieses grosse Reiterbild aber nirgends umfassen, weil keine Entfernung zum Zurücktreten vorhanden ist. Nur vom Podest der ersten Etage aus ist ein Überblick möglich; doch sieht man dann hinab und hat darum nichts vor sich als eine arg verzerrte Masse. In seitlichen Apsiden führen zwei Treppen, deren Stufen schlecht abgemessen sind, in den ersten Stock. Die Wände dieser Seiten werden von Fenstern durchbrochen, die nirgendhin führen, nicht für die Belichtung, sondern nur zur „Belebung" geschaffen sind; denn sie sind mit dunklen Stoffen dicht verhangen. Dieses seltsame Fensterprinzip wiederholt sich noch grotesker in der Kuppel. Dort ist in der Mitte ein grosses, von Ornamenten auffallend bezeichnetes, rechteckiges Fenster angebracht. Dieses wird aussen, gleich hinter den Scheiben, von einer Sandsteinmauer vollständig geschlossen, bis auf eine kleine Lichtöffnung, die zufällig am oberen Rande sichtbar wird und die von einem ovalen Fenster stammt, das aussen, für die Fassade, angebracht worden ist. Nichts charakterisiert den Geist des Bauwerkes besser als dieses Beispiel. Der Architekt braucht für die äussere Fassadendekoration ein rundes Fenster und bringt es an; er braucht für die innere Kuppeldekoration ein rechteckiges und schlägt es in die Mauer; wie sich die beiden Öffnungen zueinander verhalten, ob sie einander entsprechen oder überschneiden, ob das innere von der Aussenwand zugemauert wird, kurz, ob irgend eine Beziehung von Fassade und Innerem vorhanden ist: das kümmert ihn nicht im geringsten. Ein Fenster ist ihm eine Dekoration, ein Ornament. Aus der Dämmerung der in jener kalten, kulissenhaften

Prächtigkeit, die wir in Ihnes Arbeiten vor dem Brandenburger Tor schaudernd kennen gelernt haben, sich spreizenden Vorhalle gelangt man im ersten Stockwerk in einen breiten, halbrunden Gang, der nicht nur durch riesige Seitenfenster, sondern auch durch Oberlicht ein Übermass von Helle empfängt. Die Strahlen kreuzen sich, heben die Lichter, die Schatten und Reflexe auf und machen die kalkige, weisse, charakterlose Architektur zu etwas ganz Nebelhaftem. Von diesem grell gleissenden Korridor aus wird man an beiden Seiten in die Kabinette entlassen. Das erste wird nur durch ein kleines Oberlicht erleuchtet und wirkt, wenn man aus der grellen Lichtflut kommt, ganz nächtig. Aber dort darf's dunkel sein; es hängen ja nur Bilder an den Wänden.

Unten setzt sich die Mittelachse quer durch das Haus in einen basilikaartigen Raum fort, dessen Wände zwei Reihen sehr grosser Nischen aufweisen. Wie man hört, haben sie die Bestimmung, grosse Altarbilder aufzunehmen. Leider besitzt die Sammlung keine Gemälde von auch nur annähernd so grossen Dimensionen; deshalb hat man die kleinen Kirchenbilder und Sakralskulpturen hier untergebracht, was einen bejammernswert hilflosen Eindruck macht. Das Licht in diesem kahlen, öden Raum fällt kalt durch kleine, hässliche Fenster, die Architektur reizt zum Gähnen und das lehmige, freudlose Grau lässt vor den paar Kunstwerken nicht die Spur einer Stimmung aufkommen. Abgeschlossen wird der Mitteltrakt durch eine Rotunde, die wieder Treppen zum ersten Stock enthält. Hier wird der Sonntagsbesucher durch eine Fülle edlen Materials verblüfft; zwei Treppen schwingen sich unübersichtlich mit goldenen Gittern, an Marmorwänden und Bronzekapitälen vorüber, nach oben und rings in den Nischen ist der Alte Fritz mit seinen Haudegen zu schauen. So malt sich die Pantheonidee in den Köpfen der Heutigen. Diese ganze Mittelpartie ist für die Ausstellungszwecke fast verloren; rechnet man die fünf unregelmässigen Höfe hinzu, die bei dieser Art der Anlage notwendig wurden, so erhält man eine nutzlos ver-

tanene Grundfläche, von der doch, bei so beschränktem Bauplatz, jeder Quadratmeter wertvoll war. Für die Bilder und Skulpturen bleiben eigentlich nur zwei schmale Seitenflügel.

Der eine dieser Flügel liegt an der Südseite und an hellen Tagen kämpfen dort die Galeriediener ohne Rast einen harten Kampf gegen das Sonnenlicht. Von den Beleuchtungsverhältnissen gelassen zu reden, ist schwer. Was die herrlichen Palastfenster, die draussen so symmetrisch aufmarschieren, wert sind, erkennt man bei der Betrachtung der Kunstwerke. Im unteren Stockwerk gibt es Bogenfenster. Von diesen ist nicht nur der obere Rundbogen mit Stoff verhüllt, weil das hoch einfallende Licht nicht zu gebrauchen ist, sondern auch die untere Hälfte des Glases, weil die Kunstwerke das zu tief einstrahlende Licht nicht vertragen. Von dem Riesenfenster hat also ein Drittel (oder höchstens die Hälfte) praktisch die Funktion eines Fensters zu erfüllen. Doch von aussen, auf den Vorüberwandelnden, wirkt das Bogenfenster sehr imposant: und das ist natürlich die Hauptsache. Trotz allen Photographenoperationen mit den Vorhängen bleibt das Licht schlecht. Dass der gelbliche Stoff allen Gegenständen einen gelben Schein gibt, mag hier unten hingehen, denn es handelt sich um Skulpturen; aber da die Fenster schematisch in gleichen Abständen angelegt sind, kommt es vor, dass relativ kleine Räume vier dreiflügelige Fenster haben und andere — zum Beispiel: die Eckzimmer — nur eins. Dort ist zuviel Licht und hier bleiben die Tiefen des Raumes, die den besten Aufstellungsplatz bieten, dunkel. Ein drastisches Beispiel findet man in dem Raum, wo die herrliche Madonna von Benedetto da Maiano aufgestellt ist. Diese Skulptur musste zwei bis drei Meter vorgeschoben werden, damit sie in gutem Licht steht; künstlich wurde ihr ein Hintergrund aus Stoff gebildet und der ganze Platz bis zur Wand und die Wand selbst sind für die Aufstellung absolut verloren. Die meisten Säle an den Höfen haben schlechtes Reflexlicht; ganz schlimm aber wird es im ersten Stock, in den Sälen an der Südseite, wo die alten Niederländer untergebracht sind. Diese Kabinette haben

zugleich Seitenlicht und Oberlicht. Scheint die Sonne, so werden die Seitenfenster dicht mit gelblichem Stoff verhängt, was allen Bildern die Farbe fälscht; und bei bedecktem Himmel hat man Doppellicht, von oben und von der Seite. Dank dieser Einrichtung muss man für fast jedes Bild einen anderen Standpunkt suchen, um dem fatalen Glanz zu entgehen. Es gibt Bilder, sogar Bilder von Rembrandt, die nur von einer Ecke aus zu geniessen sind, weil sie überall im Doppellicht spiegeln, wie ein Glas. Diese Anordnung scheint an der Südseite des Sonnenlichtes wegen getroffen zu sein; das Oberlicht soll aushelfen, wenn die Seitenfenster verhüllt werden müssen. Warum aber hat man sich dann nicht auf Oberlicht beschränkt, wie in den Mittelsälen des ersten Stockwerkes, wo die Lichtverhältnisse doch recht gut sind? Die Antwort kann wieder nur lauten: weil der Architekt für die Fassadenwirkung geometrisch angeordnete Palastfenster brauchte. Eine andere Seltsamkeit gibt es im Saal der gotischen Skulpturen. Dort fällt das Licht — Reflexlicht von zwei Höfen! — in die einzelnen Abteilungen von zwei gegenüberliegenden Seiten, so dass jedes Fenster immer die Schatten des anderen beleuchtet. Ein vorplatzartiger Saal in dieser Abteilung hat dann wieder gar kein Fenster, sondern empfängt nur Reflexlicht aus den Nachbarräumen. So wechselt beim Durchschreiten des Museums grelle Helligkeit mit flackernder Dämmerung und irritierendem Streiflicht.

Als Ausstellungsräume wirklich brauchbar sind im oberen Stock nur die Säle, die reines Oberlicht haben. Hier aber, wo das Auge delikatere Unterschiede aufnehmen kann, zeigen sich deutlich die Fehler der Wandbespannung. Im Gegensatze zu der Verschwendung von edlem Material in den repräsentativen Räumen, sind dort oben die Wände mit gestrichener, schablonierter Leinwand bespannt, der Malerkunst Seidenglanz anzutäuschen versucht hat. Man hat erklärt, diese gestrichene Leinwand sei gewählt worden, weil die Töne der in sich gefärbten Stoffe im Licht oft Veränderungen unterworfen sind und weil

beim Umhängen der Bilder dann leicht hässliche Flecke entstehen. Erkennt man diesen Grund an, so muss man fragen, warum in einer Reihe von Kabinetten trotzdem solcher Stoff benutzt worden ist. Und wenn die bemalte Leinwand hingenommen werden kann, so ist damit nicht die Imitation des Damastcharakters auf Grund alter Renaissancemuster entschuldigt. Doch auch das könnte verschmerzt werden, wenn die Farben der Stofftapeten wenigstens richtig gestimmt wären. Da es sich um Anstrich handelte, konnte die Nuance genau bestimmt werden. Dennoch gibt es viele Säle, wo der Wandton entschieden falsch steht und den Bildern schadet. Die roten, grünen oder violetten Farben sind fast nie neutral genug und dissonieren mit den Akkorden der Malerei. Verstärkt wird dieser Eindruck koloristischer Unzulänglichkeit durch die brutale Farbe der marmornen Türumrahmungen. An einzelnen Stellen wird der schrille Zusammenklang von Wandton, Holz- und Marmorfarbe unerträglich; und während das Auge sich so ärgert, soll es zugleich doch einen Rembrandt geniessen! Furchtbar wird die Stimmung in den unteren Räumen, wo die prachtvolle Münzensammlung und die wundervollen italienischen Plastiken in einer ganz interimistisch anmutenden Weise untergebracht sind. Nie verlässt Einen dort, zwischen den kahlen Wänden, öden Architekturformen, auf dem hässlichen grauen Fliesenboden, die Empfindung, man wandere durch einen noch unfertigen Bau; das Äusserste an Unbehaglichkeit ist erreicht. Die nackte Lieblosigkeit hat diese Räume gebildet; die formlosen Gewölbedecken, langweiligen Kassettenplafonds und die dürftigen Verbindungen von Decke und Wand sind Dutzendarbeiten eines akademisch gedrillten Maurermeisters. Nur hier und da kommt man einmal zum reinen Genuss der reichen Schätze, die rastloser Sammelfleiss aufgespeichert hat, die unter diesen Umständen aber fast nirgends zu intimer Wirkung kommen können. Das Volk wird in diesen Räumen der Kunst noch mehr entfremdet; die lebendigen Beziehungen zum Schönen werden künstlich gelöst, wo sie geknüpft werden sollten.

Erwägt man die Umstände, so kommt man zu dem Schluss, dass ein zweckmässig konstruierter Putzbau bessere Dienste geleistet hätte als dieser kostbare Prunkpalast aus Sandstein. Mit zwei Dritteln, ja, vielleicht mit der Hälfte der Bausumme wäre etwas zu machen gewesen, das nicht nur zweckvoller, sondern auch wirklich künstlerisch wertvoll gewesen wäre. Von diesem Ergänzungsbau zu dem vorn am Lustgarten liegenden Museenkomplex gilt das Wort, das Roscher in seinen „Grundlagen der Nationalökonomie“ ausspricht: „Ein Haus, das sechzig Jahre lang vorhält, für zehntausend Taler zu bauen, ist sparsamer, als ein Haus für zwanzigtausend Taler auf vierhundert Jahre; denn schon in sechzig Jahren beträgt der Zins der gesparten zehntausend Taler so viel, dass man drei solche Häuser davon bauen könnte. So besonders bei Häusern, die bei wachsender Benutzung erneuert werden müssen. Von Gebäuden mit einem bloss darstellenden Zweck gilt dies freilich nicht.“ Dieser letzte Satz würde auf Schinkels Monumentalbau passen; nach dem Prinzip der ersten Sätze aber musste das Kaiser Friedrich-Museum gebaut werden, das der Missverstand nun in ein majestätisch prahlendes Unding verwandelt hat.

Wer ist jetzt verantwortlich? Wer schuldet Denen, die dieses Gebäude bezahlt haben, Rechenschaft? Ich gestehe, dass ich keinen finde, dem man im Ernst die ganze Verantwortung zuschieben könnte. Die Nation selbst ist schuldig, die sich in Fragen der Kunst willenlos bevormunden lässt.

Eine Freude ist es wahrlich nicht, nationale Werke so hart tadeln zu müssen. Und es ist ein undankbares Beginnen, wenn man während des Tadelns fühlt, dass Einen nur Die richtig verstehen werden, die sich das Bessere vorstellen können. Man kann sich jedoch solcher trüben Arbeit nicht entziehen. Denn es handelt sich nicht um unbeträchtliche Fragen des Geschmackes, um Streitigkeiten über Ästhetik, sondern um Höheres. Schlechte, leichtsinnig gemachte Kunst ist in demselben Mass unsittlich und korrumpierend, wie gute und ernste Kunst sittlich und kulturbildend ist. Und weil alles wahrhaft

Künstlerische der reinste Ausdruck der höchsten ethischen Fähigkeiten des Menschengeistes ist, wird es zur Pflicht, da eine energische, selbstbewusste Abwehr zu fordern, wo die Gefahr besteht, dass das allgemeine, wenn auch latente Empfinden durch eine im Tiefsten unwahrhaftige Pseudokunst verwirrt und geschädigt wird. Wie der Kaiser glaubt, was er „moderne Kunst" nennt, verderbe das Volk, so glauben die besten Kenner unserer Zeit, dass die akademische Lüge, wie sie sich so grotesk im Kaiser Friedrich-Museum und im Dom enthüllt, ein schwerer Schade für unsere Kultur ist. Da der Monarch die Macht hat, seine Meinung in Taten umzusetzen, sind die Theoretiker, die nur ihre Feder haben, so sehr im Nachteil, dass von praktischen Erfolgen eines Meinungskampfes vorläufig noch gar nicht die Rede sein kann. Die Volksvertretung zur Hilfe zu rufen, ist darum die nächste Aufgabe. Wenn wir nicht alle Abgeordneten für Barbaren halten sollen, müssen sie endlich zeigen, dass sie nicht nur die berechenbaren materiellen, sondern auch die wichtigeren unwägbaren Kulturinteressen der Nation zu vertreten entschlossen sind.

Das Denkmal.

Die Denkmalmanie unserer Tage ist eine Folge des politischen Konstitutionalismus; sie äussert sich um so stärker, je mehr die Machtverteilung zwischen Krone und Volk noch streitig ist. Das Strassendenkmal als Selbstzweck existiert erst — wenn man von wenigen Beispielen der Renaissance, die sich aber auch politisch erklären lassen, absieht —, seitdem der Absolutismus durch demokratische Regierungsformen verdrängt worden ist, seit die Fürsten trotzig Ahnenbilder ihrer Geschlechter den Bürgern vor Augen stellen und die Bürger diese Herausforderung durch die Denkmalverherrlichung ihrer politischen und geistigen Führer erwidern. In diesem Wetteifer bleibt nicht der kleinste Platz frei. Der Gedanke des Strassendenkmals ist nicht ein Produkt von Kunsterwägungen, sondern von pädagogischen Tendenzen im Dienste irgend welcher Parteien. Rein künstlerische Absichten können Art und Charakter des öffentlichen Standbildes erst dann bestimmen, dann erst kann es sich wieder den ihm gebührenden Platz, der nicht die Strasse ist, suchen, wenn die politischen und gesellschaftlichen Zustände so gefestigt und selbstverständlich geworden sind, wie sie es zur Zeit des Absolutismus waren. Die monumentale Skulptur, als Kind der Baukunst, bedarf sicherer, ruhiger sozialer Verhältnisse und muss sich in langer Ungestörtheit sammeln können, wenn sie Grosses leisten soll. Wie das Drama gerade in Zeiten der Unruhe oder doch beginnender Gärung am besten gedeiht, so blühen die architektonischen Künste nur in der Ruhe eines gefesteten Kulturlebens. Und für Kultur ist die Sammlung der politisch wirkenden Kraft in einem festen Willensziel ja Vorbedingung.

WILHELM KREIS

BISMARCK-DENKMAL [Entwurf]

Dieses ist also ein Gesetz der dekorativen und monumentalen Skulptur: sie ist ganz abhängig von der Baukunst und von deren Entwickelungsgesetzen, sie gehört dazu wie der Schmuck zum Körper. Von der Baukunst empfängt sie Linie, Mass und Rhythmus, ihre Darstellungsmittel wurzeln in abstrakten architektonischen Gesetzen, ihr Stilgedanke wird erst lebendig im Schatten grosser Baumassen. Die Bildsäule ist neben Dem, was sie darstellt, noch etwas wie eine Anthropomorphosierung der im steinernen Gefüge verborgenen Seele; sie hat nicht mit dem Naturalismus, sondern mit dem Stil zu tun, ist nicht von genialer Laune abhängig, sondern von dem Gesetz. Darum ist die Skulptur immer ernst, wie die Baukunst. Die von ihren Postamenten genommenen Statuen aus alter Zeit stehen fremd im Museumssaal, weil sie nur von einem universalen Baugedanken getrennte Glieder sind. Man findet zu ihnen kein rechtes Verhältnis, bevor man nicht im Geiste Säulenreihen, Tempelwände, Spitzbogen und Strebepfeiler dahinter sieht. Standbilder wurden früher den Gebäuden an den End- und Ruhepunkten oder im Brennpunkte des architektonischen Problems eingefügt; auch wo sie weiter vom Gebäude abrückten, hatten sie den Hauptzweck, den strengen Baugedanken im lebendigeren, sinnlicheren Spiel unmerklich aufzulösen und zu steigern — eines durchs andere. Selbst wenn der skulpturale Zweck selbständiger auftrat, wurde mit sicherem Takt ein architektonischer Vorwand gesucht: eine Brücke, ein Brunnen vor alten Gebäuden, eine Ruhebank mit schlichter Büste, oder auch Hermen in regelmässigen Abständen zwischen glattgeschorenen Taxushecken und in solcher Nähe des Schlosses, dass der Massstab herüber und hinüber wirkte. Noch die Berliner Philhellenen: Schadow, Schinkel, Rauch, hatten den rechten Instinkt; sie stellten ihre Bildsäulen vor die neue Wache, neben das Opernhaus, auf die Schlossbrücke, vor den Eingang eines Museums oder Schlosses. Nachdem dieser letzte Versuch eines ernsthaften Geschlechtes nach Stilhaltung beendet und ein neuer politischer Zustand inzwischen Tatsache geworden war,

begann auch in Deutschland die Periode des von der Baukunst gelösten Strassendenkmals.

Seit jeder Einzelne, kraft der verbrieften politischen Freiheit, Anteil am Genuss und mittelbar an der Leitung der Künste gewonnen hat, seit das ganze Leben der modernen Kulturmenschheit von Dekorationsmotiven umflossen ist, bemüht sich auch die monumentale Skulptur, einen Stil hervorzubringen, der mit den Leistungen unserer noch freigebig das Nachttöpfchen des Arbeiters schmückenden Kunstindustrie korrespondiert. Im Jargon des breitesten Gassenrealismus oder einer theatralisch aufgeputzter Sentimentalität schmeichelt die der fürstlichen Baukunst blutverwandte Bildnerei den Ansprüchen der denkfaulen Menge. Das profane Anschauungsbedürfnis hat sich in den Strassendenkmalen eine historische Bilderfibel ersonnen, mit deren Hilfe nationale Geschichte nach offizieller Anleitung buchstabiert wird. Indem die Masse sich die Künstler zu Diensten zwingt, verlangt sie von diesen, ihrer primitiven Begriffsform entsprechend, Darstellungen von banal sinnfälliger Deutlichkeit. Das Publikum dieser Kunst für Alle, das vom Proletarier bis zur Exzellenz reicht, will, dass der feierlichst Ausgehauene jedenfalls aussehe, wie man ihn „im Leben gekannt hat". Wie könnte es anders sein! Barbarisch ist ja nicht solcher vulgäre, dem engen materialistischen Empfinden aber natürliche Wunsch, sondern der Umstand, dass den Massen die Macht, der Kunst Befehle zu diktieren, zugefallen ist, dass der aristokratisch geborene Künstler der äusseren Gewalt indisziplinierter Instinkte ebenso unterworfen ist wie der Händler oder parlamentarische Politiker. Gevatter Schneider kontrolliert die Hosen eines Denkmalhelden, der Schuster die Stiefel, der Soldat die Uniform und den Gang des Pferdes und der heftig denkende Zeitungsleser kritisiert an der Hand von Leitartikeln den Ausdruck des Gesichtes. Am Sockel liebt es dann die Bildung, wenn oben die Alltagslogik befriedigt ist, ideale Allegorien zu entziffern. Die Schule sorgt vor, dass solche Bilderrätsel stets im Geiste des Hellenismus gegeben und verstanden werden, dass die verdorrten Hülsen

antiker Kulturfrüchte herbstlich durch unsere ganze Zivilisation rascheln. Nur das theaterhaft Eindeutige hat Geltung, denn lebendige Empfindungen sind vieldeutig und es gehört Geist dazu, sie philosophisch zu gruppieren. Wer die Hilflosigkeit unseres Geschlechtes dem natürlichen Gefühl gegenüber an einem bequemen Beispiel studieren will, beobachte die Besucher des Pergamon-Museums in Berlin. Die dort aufgestellten erhabenen Bruchstücke könnten Temperamente zu Taten entflammen, das Kulturgleichnis eröffnet der idealen Unternehmungslust weite Perspektiven; das sehr kluge Publikum aber blättert professorenhaft im Katalog und lernt vergessene Götternamen auswendig. Darum versteht es die mythologischen Metaphern der Denkmalskunst so gut. Vor den plastischen Berühmtheiten der Strasse finden sich alle „Schichten der Bevölkerung" einmütig in der Bewunderung des „hellenischen Ideals".

So sehr ist aber die Monumentalplastik selbst im einzelnen auf Architektur angewiesen, dass sich sogar diese unpersönliche akademische Bildhauerschule, der das Strassendenkmal ausgeliefert worden ist, in einem Vorteil den Künstlern gegenüber befindet, die auf eine Besserung der Zustände denken. Der moderne Bildhauer unterscheidet sich von dem Akademiker zwar dadurch eben, dass er das Gefühl für das Architektonische hat und wenigstens teilweise Das erstrebt, was die Alten taten; da er aber auf Nachahmung historischer Kunstformen verzichten möchte, fehlt ihm durchaus die Grundlage, die der akademische Eklektiker auch dann ohne weiteres benutzen kann, wenn er von dem architektonischen Prinzip nicht eben viel versteht. Dieser weiss, unterstützt von in Jahrhunderten gehäuften und erprobten Kunstformen, wie er eine Figur auf den Sockel stellen muss, wie dem Postament eine Basis zu schaffen ist und welche ornamentalen Begleitformen zu wählen sind. Für jede Formfrage findet er Präzedenzfälle, und zwar musterhafte, in der Kunst der Vergangenheit; die alten Meister haben ihm alles vorgedacht und er braucht nur zu kompilieren, um einer

gewissen reifen Wirkung sicher zu sein. Als Ganzes ist sein isoliertes Werk unorganisch und zwecklos; im einzelnen aber hilft ihm der Geist der Vergangenheit. Mag ein solcher Künstler wegen seiner Unselbständigkeit sehr gering zu schätzen sein: vor seinem Werk wird doch oft ein leiser Nachklang, den er toter Grösse gestohlen hat, zu spüren sein. Wenn wir dennoch vor ihm den modernen Künstler loben, der sich jede Form selber schaffen möchte, so wird unser Urteil wenigstens zur Hälfte von einer sittlichen Tendenz geleitet. Wir rechnen dem Neuerer seine ethische Tatkraft an und münzen das Revolutionäre ästhetisch um. Das ist nützlich und notwendig, doch aber zum Teil ein frommer Selbsttrug. Rein ästhetisch kann der radikal moderne Bildhauer den Akademiker nie in allen Punkten besiegen. Denn die Arbeit, nicht nur die skulpturale, sondern auch die, jede architektonische Form lebendig neu zu gestalten, geht weit über die Kraft eines Einelnen, oder, wenn Bildhauer und Architekt sich verbinden, über das Vermögen zweier Künstler hinaus. Formen der Baukunst werden nie von isolierten Individuen fertig produziert, sondern nur von Künstlergeschlechtern, in langer geduldiger Arbeit des Auswählens und Vervollkommnens. Es gibt in der Baukunst nie Führer in dem Sinne wie in der Malerei und Poesie. Die Formen sind dort zu sehr Extrakt, Quintessenz ganzer Empfindungreihen, sind zu abstrakt und doch dann wieder allein an durchaus nützlichen Aufgaben zu entwickeln, so dass der Einzelne nie mehr sein kann als ein Arbeiter im Dienste einer Stilidee. Und dem modernen Bildhauer fehlt als Rückhalt eben diese noch nicht vorhandene moderne Baukunst am meisten. Er muss für seine Figur nicht nur eine beseelte Form finden, die uns lebendiger erscheint, als das konventionell gewordene Alte, sondern auch eine neue Art, sie mit einer Basis zu verbinden; ihm hilft keine Vergangenheit bei der Gliederung dieser Basis, kein Vorbild zeigt ihm, wie der Sockel zu bilden ist und jede ornamentale Einzelheit muss neu und zum Ganzen stimmend erfunden werden. Noch mehr: es entsteht

nicht nur die Aufgabe, überhaupt Neues zu schaffen, sondern sein Denkmal fordert sogar eine Auslese unter Formen, wovon noch nicht eine einzige existiert. Und wo die Alten nicht zu sorgen brauchten, weil die Architektur ihrem Bildwerk die künstlerische Relativität gab, da sieht sich der Moderne vor der ungeheuren Aufgabe, die gesamte Monumentalhaltung des Architektonischen ins isolierte Denkmal selbst hineinzutragen. Er muss also einen Architekturstil mit allen Details erfinden und aus ihm heraus als Bildhauer sein Standbild denken; das heisst: — sofern die Aufgabe überhaupt zu lösen wäre — er muss die Arbeit vieler Geschlechter leisten. Der zehnte Teil dieser Tätigkeit geht über die Kraft des Genialsten.

Dieser Zustand hat von selbst dahingeführt, dass auch die radikalsten Modernen Eklektiker werden. Sie sind es nur in anderer Weise wie die Akademiker. Wo diese sich irgend einen Stil wählen und ihm offenkundig alle nötigen Motive entnehmen, wählen jene aus vielen historischen Stilen einige Bestandteile und zwar immer die, die am kräftigsten das moderne Empfinden berühren. Sie lassen das Alte auf sich wirken, machen sich passiv, zum Instrument, und halten dann fest, was eine Saite ihrer Seele zum Mitschwingen bringt. Dadurch erlangen sie einige der Vorteile der Akademiker, zugleich aber gewinnen ihre Werke auch einen Teil wenigstens jener Unmittelbarkeit, die die neue Kunst erstrebt. Charakteristisch für diese Arbeitsweise ist es, dass auf den modernen Künstlergeist am meisten Das aus alter Kunst wirkt, was man als das Primitive bezeichnen kann, die Urformen, woraus sich später erst die reichen Einzelformen entwickelt haben und die immer mehr das tektonisch Motivierende als das Ornamentale ausdrücken. Das Primitive wirkt darum so stark auf den modernen Künstler, weil er selbst wieder an einem Anfange zu stehen meint, nachdem er das reiche Kulturkleid der Vergangenheit, das nur schmückt und kaum noch wärmt, unmutig von sich geworfen hat. Der Fehler in dieser Rechnung ist, dass man nicht kann primitiv sein wollen, dass man es entweder ist, oder ein kom-

pliziertes Produkt der Entwickelung; die Nacktheit zwingt schliesslich den Neuerer doch immer wieder in Teile jener fortgeworfenen Gewänder hinein. Die Primitivität der Künstler, die Beziehung zu dem lapidaren Stil suchen, der sich in unsern Warenhäusern charakteristisch ausprägt, ist darum zur Hälfte eigentlich Raffinement und schwächlicher als sie sich gibt. In ihr schlummern alle Gefahren der Affektation und Originalitätsucht neben reinen künstlerischen Qualitäten.

Der moderne Künstler, der seine Sache sehr ernst nimmt, überlässt freilich dem Akademiker die offiziellen Strassendenkmale ganz und gar; und nicht nur aus einer sauren Trauben-Politik. Er bildet allein Standbilder von Männern, deren Art lebendig fordernd zu ihm spricht. Schon, dass er solche Arbeiten dann meistens ohne Auftrag ausführt, zeigt, wie eine Kraft des Herzens sie schafft. In dieser Weise sind Denkmale entstanden, wie „Victor Hugo“ und „die Bürger von Calais“ von Rodin und der „Beethoven“ von Klinger. Nach einer anderen Richtung ist der Bismarck-Roland von Schaudt und Lederer, allerdings nur als Versuch, interessant.

Wenn man diese Beispiele als Typen einer modernen Arbeitsweise nimmt, lehren sie, dass der Bildhauer die Aufgabe entweder psychologisch oder architektonisch erfasst. Im ersten Falle gibt es eine ausdrucksvolle Gruppe, das Denkmal als Ganzes aber wird unmonumental; im zweiten Falle wird die Monumentalität des Gesamteindrucks erstrebt und das Psychologische aufgeopfert. Das eine oder das andere: beides zugleich ist unmöglich. Um ihren Werken die architektonische Folie zu geben, denken sich Künstler wie Rodin und Klinger ihre Denkmale für Innenräume. (Diese Nebeneinanderstellung der beiden Künstler betont nur das verwandte Wollen; von Dem, was das Können Rodins und Klingers zugunsten des Franzosen trennt, kann hier nicht die Rede sein.) Doch lassen sie es resigniert vom Unwesen der Zeit, darauf ankommen, in welchen Raum ihre Arbeiten einst geraten. Nach der Seite des psychischen, des malerischen Ausdrucks haben solche Künstler die

Plastik ungeheuer erweitert; aber immer auf Kosten der architektonischen Gesamthaltung. Wenn solche Werke, wie es zuweilen geschieht, auf die Strasse gestellt werden, verflattert die tiefsinnige Intimität im plein air des ungeheuren, nirgends architektonisch begrenzten Raumes und das Denkmal wirkt fast wie ein ins Freie gestelltes Bild, das sich immer seltsam falsch ausnimmt. Jene anderen Bildhauer, von der Tendenz, der Lederer im Hamburger Bismarckdenkmal gefolgt ist, wollen der Gefahr der malerischen Zersplitterung begegnen und lassen daher ihre Figuren selbst zu Architekturen werden. Das hat den Vorzug, monumentale Einheitlichkeit, klare Silhouettenwirkung und eine gewisse dekorative Grossartigkeit zu gewährleisten; nur verlieren die Hauptfiguren in dem Maasse, wie man ihnen nahe kommt; sie werden dann zu starren heraldischen Symbolen. Handelt es sich um Männer, die weniger in ihrer Person als in ihrem Amte verherrlicht werden sollen, so mag solche Idee der reinen Architekturwirkung, deren Schöpfer Bruno Schmitz ist, ihre Berechtigung haben; bei einem Bismarck, Beethoven oder Goethe wird aber die Forderung nach unmittelbarer Innerlichkeit nie genügend befriedigt.

Es ist nützlich, auf das Werk Lederers für Hamburg etwas näher einzugehen, weil darüber wie über eine grosse Tat gejubelt worden ist. Selbst Berufene haben versichert, eine neue Ära der Denkmalkunst beginne mit dieser Arbeit. Einmütig haben Jury und Kommission sich für das Werk entschieden und fast ebenso einmütig hat die Bürgerschaft Hamburgs in den dort sehr umfangreichen Zeitungspalten der „Öffentlichen Meinung“ ihrer Entrüstung Ausdruck gegeben. Seit Jahren schon wird gegen den Porträtnaturalismus der Denkmalkunst geschrieben. Nun endlich antwortet eine Tat der Forderung; denn Schaudt und Lederer haben in ihrem Entwurf die theoretische Formulierung zur Wahrheit gemacht. Man sieht jetzt aber klar, wie wenig es sich doch um Prinzipien handelt; und die alte Weisheit, die auszusprechen man sich fast schämt: dass nur das Wie in der Kunst gilt, kommt wieder einmal zu Ehren.

Das Hamburger Denkmal steht auf einer Anhöhe in der Nähe des Hafens. Als Architekturleistung im Sinne der Turmgedanken von Bruno Schmitz ist der Entwurf gut und selbständig genug. Auf den nach oben sich verjüngenden Unterbau hat Lederer, den steilen Silhouetten des Architekten folgend, eine in Gotik gekleidete Rolandsfigur gestellt, der zwei Adler zu Füssen hocken. Die Gestalt im grade herabfallenden Mantel, mit senkrechtem Schlachtschwert schliesst sich der Architektur formal logisch, aber leblos an. Das Ganze ist ein Leuchtturm des nationalen Gedankens, eine Hansasäule, ein granitenes Reichsplakat; ein Bismarckdenkmal ist es nicht. In etwas anderen Worten sagen die Bürger dasselbe; ihre Gründe jedoch weichen ab. Sie wollen einen Bismarck, wie sie ihn gesehen haben, den konventionellen Porträtkitsch im akademischen Musenreigen. Trotzdem sich nun die Leistung der beiden Modernen über solche Irrtümer erhebt, leitet sie nicht im geringsten eine neue Ära ein. Diese stilistisch-symbolische Richtung der Skulptur musste eines Tages kommen. Malerei, Kunstgewerbe und Architektur bewegen sich längst im „Jugendstil"; nun schwenkt die dekorative Plastik auch ein. Die Mode war längst reif. Aber es ist gut, sich zu erinnern, dass eben so laut von einer neuen Epoche gesprochen wurde, als das Palais Mosse den staunenden Berlinern enthüllt wurde, als Makart seine Riesenleinwände der Öffentlichkeit übergab und Sudermann seine „Ehre" offenbarte. So etwas verfliegt wieder und dient nur der öffentlichen Meinung zur gesunden Emotion. Der Hamburger Fall zeigt deutlich, wie geartet die Vorstellungen von Bismarcks Persönlichkeit sind. Ein gotischer Roland, in dreissig Meter Höhe gegen den blendenden Himmel gesehen, ein landsknechtartiger Schlachtenvorbeter genügt den Gelegenheitsideologen für ihr Verehrungsbedürfnis. Das kennzeichnet die Schätzung des Genies.

Das nationale Bismarckdenkmal bleibt zu schaffen. So lange Kommunen oder Höfe den Auftrag erteilen und viele Sinne befriedigt sein wollen, scheut das bildende Genie vor

ANDREA DEL VERROCCHIO: BARTOLOMMEO COLLEONI

RUDOLF MAISON: KAISER FRIEDRICH

EIN GUTES UND EIN SCHLECHTES REITERSTANDBILD

dieser Aufgabe zurück. Nur unter dem Mäcenatentum eines Einzelnen könnte Etwas entstehen, das den Besten der Nation zum Orte der Andacht wird. Fürst Herbert hätte aus dem Mausoleum seines Vaters ein Nationaldenkmal machen können.

Das eigentlich Erstrebenswerte für derartige Aufgaben wäre etwa ein Denkmal von Hildebrand oder Rodin in einem dafür gebauten Hause, etwa in der Art, wie es Kreis in seinem schönen Projekt zur Hamburger Bismarckkonkurrenz vorgeschlagen hatte. Angenommen aber, die ausschlaggebende öffentliche Meinung liesse sich zu dieser Auffassung lenken, so wäre immer noch die Kostenfrage zu erledigen. Denn entweder muss dann jedes Standbild ein schönes tempelartiges Haus haben, oder es muss eine Art von Pantheon für viele Standbilder berühmter Männer geschaffen werden. Beides erscheint in unserer heutigen Kultur nicht nur schwierig ausführbar, sondern auch etwas künstlich. Früher boten Tempel, Kirche und Kapelle einen natürlichen Ort für die Aufstellung des Denkmals; das ist anders geworden, seitdem die Kirche nicht mehr der ganzen Nation ein vertrauter Aufenthalt ist. Wahrscheinlich wird in Zukunft das Museum, dieses Gebilde, das die Vergangenheit nicht kannte, der Ort werden, wo nationale Denkmale einen würdigen Platz finden. Die Museen verlieren von Jahr zu Jahr mehr den Charakter des Speichers, des Aufbewahrungs- und Sammelortes und bemühen sich allmählich um Volkstümlichkeit. Sie sind noch weit vom endlichen Ziel entfernt, aber es ist schon zu erkennen, dass die wissenschaftliche Tendenz vor der künstlerischen und repräsentativen immer mehr zurücktritt und es ist am wenigsten phantastisch, anzunehmen, dass aus dem Museum mit der Zeit etwas wie eine Ruhmeshalle der gesamten nationalen Produktion und Grösse entsteht und dass es daneben auf den Strassen nur noch Standbilder geben wird, die architektonisch durch einen Brunnen, eine Brückenanlage, oder dergleichen motiviert sind.

Inzwischen muss das Kompromiss genügen. Über die Masse der offiziellen akademischen Denkmale zu sprechen, ist im all-

gemeinen überflüssig; dennoch ist es jetzt in einem Falle notwendig geworden. Solange in dem Kunstkampf Konservatives gegen Radikales, Kraft gegen Kraft steht, kann man nichts besseres tun als abwarten: das Stärkste wird siegen. Anders wird es, wenn dieses Kräfteverhältnis unnatürlich verschoben wird, wie es nun in Berlin durch das Eingreifen des Kaisers geschehen ist. Der Monarch benutzt die Skulptur, wie alle Kunst, zu dynastischen Zwecken, zur Stärkung des monarchischen Bewusstseins und daneben folgt er einer äusserlichen Dekorationslust. Das sind Tendenzen, die der Kunst immer schädlich werden müssen. Trotzdem hätte die Skulptur einen gewissen Nutzen daraus ziehen können, wenn allen ringenden Kräften Spielraum gelassen wäre; in einer Massenbewegung wäre manches vielleicht klar geworden. Der Kaiser hat aber, mit der ganzen Jäheit seines Wesens, die Akademiker protegiert, die Unpersönlichsten der Unpersönlichen gewählt und seinen Künstlern solche Macht verliehen, dass sie nun als eine Schar arger Schädlinge bezeichnet werden müssen. Früher waren sie ungefährlich; jetzt, seitdem ihrer Afterkunst die besten Strassen und Plätze der Hauptstadt freigegeben worden sind, hat sich das Verhältnis in beängstigender Weise verschoben. Die Lage ist jetzt so, dass man im Ernst die Forderungen nach einem Staatsminister für öffentliche Kunst erheben muss, der von der Nation verantwortlich gemacht werden kann. Der Monarch vertritt eine Überzeugung, sogar eine heilige. Aber wie viele Dilettanten haben nicht Überzeugung, die um so heiliger gehalten werden, je ungeklärter sie sind, weil ihnen das Bewusstsein der Relativität in der Kunst fehlt; wie viele halten Sichel für einen grösseren Maler als Trübner, Wildenbruch für bedeutender als Ibsen. Vor diesen hat unser Kaiser als Kunstliebhaber nichts voraus als eine ungeheure Macht. Was er bei seinen Künstlern für ideale Kunstauffassung hält, muss der Kenner leider als Inferiorität, als artistische Leichtfertigkeit und als einen schlimmen Mangel an Verantwortlichkeitsgefühl bezeichnen.

Der Kaiser sieht in der Kunst in erster Linie ein Volkserziehungsmittel. Bestimmte Reden über das Theater geben die Gewissheit, dass es ihm vor allem darauf ankommt, jenen Grad von romantischer Sinnesart, von Heroenglauben zu wecken, der ihm für den Bestand des monarchischen Gedankens wichtig scheint. Es ist Sache des Politikers, dieses Prinzip in den politischen und sozialen Wirkungen zu prüfen; aber es ist durchaus Sache des Kunstbeurteilers, die Folgen dieser Anschauungen auf das innere Wesen der Kunst zu untersuchen. Bei einer Betrachtung der künstlerischen Produktion ergibt sich die Schlussfolgerung von selbst. Alle ernsthafte Kunst ist zuerst revolutionär, muss es sein, weil sie der Lebenssehnsucht und dem natürlichen Fortschritt der Erkenntnis vorangeht; zugleich aber ist sie doch eine im edelsten Sinne konservative Macht. Demokratische Sozialisten und Kommunisten hassen instinktiv die Kunst, weil sie in ihr eine eingeborene aristokratische Lebensform der Menschheit erkennen und weil sie überzeugt werden, dass der für echte Kunst Empfängliche ihren Halbwahrheiten und Schwärmereien verloren ist. Denn wer das rechte, lebendige Verhältnis zur Kunst gewinnen will, kann seine ästhetische Selbsterziehung nur fördern, indem er sein ganzes Wesen vervollkommt. Als Ruskin gefragt wurde, wo er sein Mandat herleite, über Fragen der Nationalökonomie und des Sozialismus so zu schreiben wie er es getan hat, gab er die stolze Antwort: ein Mann wie er, der seine besten Jahre und Kräfte der Kunst gewidmet habe, müsse besser als die Vertreter der Wissenschaft mit den wertschaffenden Elementen vertraut sein. Er hatte recht; denn man kann das Resümee des Lebens, die Kunst, nicht verstehen, bevor man alle wesentlichen Kräfte des Lebens erkannt hat. Alle Parteitendenzen und Vorurteile, alle Trugschlüsse des Verstandes und des Herzens müssen erst überwunden sein, bevor sich einem der weise Sinn des Schönen offenbart. In dem hingebenden Gefühl für die Schönheit liegt die Erkenntnis für menschliche Schicksalsverknüpfungen schon beschlossen. Darum ist der wahre Kunstfreund stets der beste Staatsbürger. Der beste, weil

der freieste und zugleich sich vor jeder Notwendigkeit willig beugende. Bei ihm findet sich jener vergeistigte Wirklichkeitssinn, der für das Staatsleben so wichtig ist. Die Kunst erzieht besser fürs Leben und für ein gemeinnütziges Handeln, wie irgend eine andere Kraft und darum kann sie dem Fürsten die wertvollste Helferin sein. Aber nur wenn sie in ihrem Wesen ganz echt ist und wenn der Fürst den Ehrgeiz hat, über geistig ganz freie Menschen herrschen zu wollen. Geht seine Absicht dahin, die Untertanen durch tendenziös entstellte Kunst von der Erlangung einer gefährlich scheinenden inneren Freiheit abzulenken, so verkehrt sich das Verhältnis und das höchste Mittel zur Seelenerziehung wird zum Gift.

Von diesem höchst verderblichen Irrtum ist unser Kaiser befangen. Er hält offenbar nichts von jener konservativen Kraft des wissenden, freien Mannes, sondern er will eine mehr gedankenlose, gläubige Unterwerfung unter ein durch die Vergangenheit heilig gewordenes Prinzip. Und da bei ihm alles instinktiv ist, da seine Erwägungen nicht umfassenden Erkenntnissen entspringen, wird es verständlich, dass ihm die Kunstgattung, die seinen Anschauungen entspricht, als die erstrebenswerte Kunst überhaupt erscheint. Mit heiligem Eifer und voller Überzeugung vollbringt er darum Dinge, die nicht nur verderblich für unsere Kunst sind, sondern mittelbar auch für die Volksethik. Ohne genügende Vorbildung für das Künstlerische, ohne andere natürliche Begabung als eine gewisse Disposition zum Dilettantismus, der — nach Goethe — darin besteht, dass sich der Kunstliebhaber der Schwierigkeit der Dinge, die er unternimmt, nicht bewusst ist, lässt er die umfassendsten Entwürfe ausführen. Die Kunst ist ihm eine Dienerin seines Herrscherwillens, zur Repräsentation wohl geeignet. Vom Künstler erwartet er die Förderung seiner unverrückbaren Pläne. Das heisst aber für diesen: Verzicht auf die Freiheit der Entschliessung. Die Begegnung wird für den Künstler zur Gewissensfrage.

Es ist bezeichnend, dass man in der Siegesallee nicht weiss, wie die verschiedenen Bildhauer zu ihren Werken stehen. Haben

sie diese Aufgabe mit Freude ergriffen, so ist ihrer Kunstanschauung der Stab gebrochen; und sind sie mit Widerwillen herangetreten, so haben sie ohne Verantwortlichkeitsgefühl gehandelt. Beides wird wahrscheinlich zutreffen. Einige sind darunter, die ihr Werk zweifellos für eine Tat halten. Andere müssen wissen, welches schlimme Kompromiss sie geschlossen haben; und diese sind am meisten zu verurteilen. Der Künstler füllt eine eben so verantwortliche Stellung, wie der Richter, der über die Freiheit seiner Mitmenschen Gewalt hat. Wie dieser keinen Herrn über seine Entscheidung erkennen soll als sein sorgsam diszipliniertes Gewissen, so hat jener die Pflicht, was ein Gott ihm zu sagen gab nicht aus kleinlichen, materiellen Gründen zu missachten und seine Begabung nicht in den Dienst einer Sache zu stellen, von der sein Herz nichts weiss. Der feile Kritiker ist nicht mehr zu tadeln als der Künstler, der gegen den Instinkt arbeitet. Gerade weil hier jede Kontrolle aufhört, das fertige Kunstwerk dem unsichtbaren Ideal nicht zu vergleichen ist, verdoppeln sich die Verpflichtungen. Die Sünde des Künstlers ist die wider den heiligen Geist, die als die grösste bezeichnet worden ist. Noblesse oblige! Jede Begabung, sie sei gross oder klein, ist ein Adelsprädikat der Natur, und macht Den, der sie hat, zum Führer der Massen. Bricht er das still in ihn gesetzte Vertrauen, so handelt er wie der Lakai in der Posse, der in devoter Haltung seinen tauben Herren mit leiser Stimme beschimpft.

Heute ist die Händlermoral so tief in alle Stände eingedrungen, dass man sich fast lächerlich macht, wenn man vom Künstler den Verzicht auf einen lohnenden Auftrag, einem Prinzip zu Liebe, erwartet. Die Villa im Grunewald, die reichen Bestellungen der Provinz, der Adlerorden, — was ist dagegen der kategorische Imperativ!

Der Gedanke der zweiunddreissig Fürstendenkmale in der Siegesallee ist zuerst ein pädagogischer, dann ein repräsentativer; ein künstlerischer am wenigsten. Jeder Sachverständige hätte vorher sagen können, dass so viele selbständige Denkmale in

weissem Marmor in einer Strasse von etwa 500 m Länge ästhetisch unmöglich sind. Der unabweisbare Instinkt, der die Skulptur mit der Architektur in Verbindung bringt, ist hier auf die Idee verfallen, die Monumentalbank als Grundriss anzunehmen. Weil aber die Bank doch nur Nebensache sein sollte, wurden zwei Prinzipien, die nichts miteinander gemein haben, verquickt. Wäre es bei einer einfachen, würdigen Bank geblieben, mit einer Mittelherme oder Brunnenanlage, und wäre die Zahl etwa auf den vierten Teil reduziert worden, so hatte etwas werden können. Aber dann hätte man den Entwurf einem Künstler wie Hildebrand übertragen müssen, der in der Meininger Brahmsbank den schönsten Befähigungsnachweis gegeben hat. Wollte man aber die Fürstenbilder als Hauptidee, so hätte von Denkmalen in solchen Dimensionen abgesehen und die einfache Hermenform gewählt werden müssen. Das Ganze hätte dann einen fremdartigen, aber doch vornehm bescheidenen Eindruck machen können. Jetzt ist es nicht Architektur, nicht Park, weder Denkmal noch Bank, sondern ein dekoratives Unding.

Der Grundriss sieht mehr nach der Hand des Kaisers aus als nach der von Begas. An diese Norm hatten sich alle Bildhauer zu halten; ihre Phantasie war dadurch von vornherein gelähmt, so dass alles Einzelne verfehlt wurde. Ein gleichgültiger Fürst war darzustellen, im Hintergrund noch gleichgültigere Vasallen, der Grundriss, die Maasse, die Formen, der Gegenstand, alles Wichtige vorgeschrieben, Eigenes konnte nur in unbedeutenden Details und in der Charakterisierung Eines, dessen Charakter in den meisten Fällen dunkel ist, gegeben werden: da soll man von freier Künstlerschaft sprechen? Hier gibt es nur zur Siegesallee abkommandierte Bildhauer und eine militärisch kontrollierte, im Heroldsamt entstandene Kunst. Wer überhaupt noch von individuellen Leistungen erzählt, macht Phrasen.

Mit wahrer Andacht tritt man von dieser Apotheose Kurbrandenburgs wieder vor die Denkmale Rauchs vor der Neuen Wache. Wie ist dort alles künstlerisch und fein! Sogar Militär-

hosen sind ästhetisch bewältigt. Es ist gewiss Epigonenkunst; aber sie verhält sich zu den Leistungen der Siegesallee wie Rheinwein zu Bitterwasser. Von dem Brückendenkmal des Grossen Kurfürsten gar nicht zu reden. Wie hat man über den Klassizismus gespöttelt! Diese Epigonensehnsucht nach einer Volkskunst vollbrachte Taten trotz alledem. Es gab für sie nur eine Ausdrucksform, die des eigenen Geistes; die Stuckprofessoren der Siegesallee haben aber den witzigen Einfall gehabt, jedem dargestellten Fürsten den Stil seiner Zeit zu verleihen. (Oder gehört das mit zum „Grundriss"?) Es gibt darum nicht nur einen Abriss der Weltgeschichte dort, sondern auch Kunstgeschichte. Und, lieber Himmel, was für eine! Die Fürsten sind nach Kupfern aus alten Scharteken porträtiert, soweit das Archiv Auskunft gab; die andern sind im Opern- und Schauspielhaus zu finden. Pose, gespreizte Allüren, dass man schamrot wird, Telramund, Siegfried, Lohengrin, — Nesper, Sommerstorf und ich weiss nicht wer noch. Zwischen bemalter Pappe, im elektrischen Licht, da ist nun das wahre Reich plastischer Anregung. Goethe forderte, der Schauspieler solle beim bildenden Künstler in die Lehre gehen, jetzt ist es umgekehrt. Malerisch drapierte Mäntel, kühne Helmsilhouetten, gebietende Armbewegungen, protzige Schlächterstellungen, bohrende Blicke, Kostümexegesen vom Bärenfell zum Hermelinmantel, Kronen, Kanonenstiefel, kurz: Panoptikum. Alles hübsch der Ordnung gemäss; ein Hosenlatz ist so ausführlich behandelt wie ein Auge, ein Panzerhemd ist so wichtig wie ein Kopf.

Nicht einer, vielleicht mit Ausnahme von Begas und Brütt, hatte eine Ahnung, wie eine Büste mit dem Postament und dieses mit der Bank organisch zu verbinden sind. Einer sägt unter den Armen den Leib durch und stülpt das Fragment auf einen vierkantigen Pfahl, und ein anderer komponiert die Hermenform individualistisch um. Die Hauptpostamente mit den Säulchen, Kartuschen und ornamentalen Bändern disponiert jeder bessere Stukateurgehilfe geschickter; und die Eulen, Gänse, Schwäne, die Adler zu sein prätendieren, spotten in ihrer schrei-

enden stilistischen Hilflosigkeit jeder Beschreibung. Ach, — und die Ornamente! Mit romanischen Motiven fängt es an, mit klassizistischen hört es auf; der ganze Kreislauf, den das Kunstgewerbe der letzten dreissig Jahre gemacht hat: hier ist ihm in Stein ein bleibendes Denkmal gesetzt. Aber jeder Schüler des Kunstgewerbemuseums kennt die charakteristischen Merkmale und Schönheiten der Stile besser als diese „berühmten Künstler", die sich das nötige aus schlechten Sammelwerken zusammengeschmökert haben. Ausserdem merkt man überall die rohe Faust des Marmorarbeiters; die Künstler haben kaum hier und da die schematische Routine des Handwerkers überarbeitet, so dass überall eine gleichmässige Brutalität der Ausführung herrscht Das ist keine Technik, sondern Maschinenarbeit, nicht Marmor, sondern Zuckerguss. Diese ganze geschichtlich dozierende Plastik ist nicht in einer Linie persönlich; kaum eine Form ist recht verstanden, keine Silhouette schön: patriotische, schauderhaft verstimmte Blechmusik.

Ach, du schönes Potsdam, du liebliches Sanssouci, mit deinen wohlbedachten Anlagen, schön geordneten Statuen und der klug gesteigerten Architektur! Die elendeste Sandsteingruppe im unverkennbaren Stil der Zeit: wie schön ist sie gegenüber diesem kostbaren Marmor! Die Stuckgöttinnen auf dem Stadtschloss: welche Tanzmusik von Bewegung und Form gegenüber den steifen, leichenblassen Silhouetten der Siegesallee, wenn man vom Kemperplatz zur protzigen, in dickem granitenen Gründerstil ragenden Siegessäule hinunterblickt! Der Massstab der schönen Strasse ist ganz verdorben.

Alle in der Siegesallee beschäftigten Bildhauer könnten in ihrer Weise nützliche Kulturarbeiter sein, wenn sie sich ihrer vornehmsten Künstlerpflicht ganz bewusst wären. Aber das Wort hat in seiner höchsten Bedeutung heute keinen Kurswert. Jeder führt es im Munde, der eine Halbheit, Feigheit oder Lüge beschönigen oder seiner Selbstsucht ungestört nachgehen will; aber die höhere Pflicht, die eingeborene, die darin besteht, der ewigen Unruhe der Seele zu vertrauen, für eine Kulturmission, und sei sie durch

das kleinste Talent legitimiert, jeden goldenen Tageserfolg zu verlachen, das Glück im Suchen nach Grösse zu empfinden, das Recht auf sich selbst täglich neu durch eiserne Selbstzucht zu erwerben: wie wenige erkennen die an! Die von der Natur als Führer Bezeichneten stehen müssig da oder stemmen sich gar feindselig gegen das Neue. Das Beste, was sie haben, verkaufen sie dem Meistbietenden. Die Zeit wird ja trotzdem über alle Erbärmlichkeiten hinweggehen; aber inzwischen wird die Verwirrung in dem grossen Prozess, der zwischen Gegenwart und Zukunft anhängig ist, durch diese falschen Zeugnisse der Skulptur gesteigert und viele von Denen, die schon wankend waren, werden, eingeschüchtert von dem höfischen Nimbus, wieder ins alte Lager zurückgetrieben.

Zu den Greueln der Siegesallee sind dann schlimmere vor dem Brandenburger Tor gekommen, wo ein schöner historischer Platz vollständig ruiniert worden ist. Der Hofbaurat Ihne, dem zwei Bildhauer beigegeben waren, hat dort geleistet, was die schlimmste Befürchtung nicht ahnen konnte. Es sind immer die Formen der alten Kunst, aber nie ihr Geist. Von Raumgestaltung, Anordnung, Verhältnis, Takt und Geschmack ist nicht die Rede. Das alte, ehrwürdige Tor — auch ein Epigonenwerk! — beschämt diese geistlose Marmorprotzerei, dass man in der Seele der Künstler, die solches vollenden konnten, errötet. Und der Siegeszug dieser Kunst ist weiter gegangen, zum grossen Stern hinauf und auch dieser eigenartige Platz ist uns verloren. Auf der andern Seite des Tiergartens erhebt sich das neue Wagnerdenkmal von Eberlein. Auch davon kann man nur in höhnender Laune sprechen. Der Kaiser hat dem Entwurf eigenhändig eine Figur hinzugefügt und darüber berichteten viele Zeitungen im bewundernden Ton. Was für ein Kunstwerk muss das sein, wo willkürlich Figuren hinzugefügt werden können, was für ein Künstler, der die Korrektur eines Dilettanten submissest anerkennt! Dieses Monument von unserer Zeiten Schande ist ganz der Posse würdig, als welche die ganze Wagnerfeier sich abgespielt hat. Eberlein aber bleibt trotzdem

der vielbeschäftigte Künstler und sonnt sich im Ruhm, der Heros der Familienblätter zu sein. Und Begas, der einstige Freund Böcklins und Lenbachs, der frühere feine Künstler, geht unbekümmert als Berater durch all diesen Graus und wird dafür vom Kaiser „unser Michel Angelo" genannt.

Zuweilen hat man ein Erstaunen. Alle diese Männer haben doch etwas gelernt und verstehen ihr Handwerk bis zu einem gewissen Grade; und doch scheint ihnen nie der Gedanke zu kommen, dass die Geschichte ihnen einst ein Eigenschaftswort anhängen wird, das der Lebende gar nicht aussprechen darf. Was sie tun sollen? Es gibt für den modernen Bildhauer, wenn er seine Aufgaben ganz erkennt und auf äussere Vorteile zugunsten seines idealen Bewusstseins zu verzichten weiss, nur einen Weg, um dem Dilemma zu entrinnen: er verzichte auf problematische Denkmalaufträge und schaffe nur, wenn ein innerer Trieb ihn drängt. Oder er sei doch so konsequent, wie Gaul, der seinen Staatsauftrag, als man ihm hineinsprach, einfach zurückgegeben hat.

Es handelt sich gar nicht in erster Linie um modern oder akademisch. Hildebrand, der ideale Akademiker, wird ebenso wie der Modernste, von den Staatsaufträgen ausgeschlossen. Es ist ein Streit um das Verantwortlichkeitsgefühl in der Kunst, um ethische Eigenschaften des Schaffens. Wer im geringsten Wert darauf legt — und welcher echte Künstler täte es nicht! — von der Zukunft ein Wort der Anerkennung zu empfangen, für den gibt es nur die Möglichkeit, Denkmalaufträge, die eine künstlerische Lösung nicht zulassen — das ist die Mehrzahl —, gar nicht anzunehmen. Die Skulptur befindet sich wie keine andere Kunst heute in einer peinlichen Zwangslage. Das muss ertragen werden. Aber die Künstler erschweren sich die Situation bis zur Unerträglichkeit, wenn sie ihre Kunst um den Rest von Kredit bringen helfen. Es ist ein Opfer, was die Zeit vom Bildhauer fordert. Welcher ehrlich Strebende hat aber heute nicht Opfer zu bringen! Nur aus Opfern allein aber kann auch wieder neue Kraft zur fruchtbaren Tätigkeit geschöpft werden.

Vom Restaurieren.

Der Mangel an produktiven Fähigkeiten und klarem Willen wird von unseren Baukünstlern durch exakte Wissenschaftlichkeit ersetzt. Vermöchten die Kenntnisse, die unsere Architekten von der alten Kunst haben, die Schöpferkraft irgendwie zu beeinflussen, so müssten wir es herrlich weit gebracht haben; denn zu keiner Zeit ist der Baukünstler mehr Archäologe gewesen. Zu ihren stolzesten Aufgaben rechnen es unsere Akademiker, wenn sie ein antikes Bauwerk auf den Zentimeter genau rekonstruieren, oder einen gotischen Dom nach allen Regeln der Wissenschaft restaurieren dürfen. Und das Höchste scheint diesen lebendigen Messinstrumenten, die sich Künstler nennen, geleistet, wenn der Laie vor den restaurierten Gebäuden nicht zu erkennen vermag, wo das Alte aufhört und das Neue anfängt. Es herrscht dasselbe Prinzip wie im Panorama, wo doch die Kunst nicht zu Hause ist und wo der höchste Ruhm darin besteht, eine plastische Wirklichkeit im Bilde so fortzusetzen, dass der Betrachter den Übergang nicht spürt. Die Architekten begeben sich jeder Selbständigkeit und machen sich durchaus zu Knechten Dessen, was längst untergegangene Völker oder Individuen gefühlt und gedacht haben. Sie nennen es Pietät und dürften doch nur von Geistesarmut sprechen; sie deklamieren von ihrer Ehrfurcht vor dem „ewig Schönen“ und doch sucht ihre tiefe Unfähigkeit und Unfreiheit nur eine Betätigung, um sich vor dem Gewissen der Zeit zu verbergen.

Das Verderbliche dieses Zustandes liegt nicht allein darin, dass er unsere Unproduktivität vermehrt, sondern dass die geist- und temperamentlose Wissenschaftlichkeit uns mit ihrer allzu gewissenhaften Restaurierungsarbeit die kargen Reste alter

Baudenkmale verhunzt und umfälscht. Was uns überall heute entgegentritt, wird hier zum drastischen Beispiel: die Absicht, die das Schöne und Bedeutende erhalten will, zerstört es und entfernt es von unserm Herzen, weil sie die wichtigsten Prinzipien der Kunstwirkung nicht kennt. Da der Akademiker im Grunde gar nicht weiss, was das Künstlerische ist, kann er auch nicht wissen, wie man sich im Umgang mit historischen Kunstwerken zu benehmen hat. Wenn wir es mit Barbaren zu tun hätten, die alles Alte roh verkommen liessen, wären die Folgen bei weitem nicht so verderblich wie nun, wo höchst gebildete Herren mit subtilem Geist und frechen Fingern konservieren wollen. Die Ruine regt die Vorstellungskraft an, ruft die dichtende und rekonstruierende Phantasie wach; das künstlich restaurierte Gebäude aber schlägt jede Phantasietätigkeit tot und weiss statt dessen doch nichts zu geben als eine Phrase.

Die Ursache dieser seltsamen pseudokünstlerischen Tätigkeit ist das reaktionäre Gelüste, das sich stets dort einstellt, wo die Fähigkeit zum Fortschritt, zum lebendigen Handeln fehlt. Reaktionär ist auch der politische Zweck, der hinter der Restaurationsarbeit steht. Man will von oben herab dem Volke, dem es vorgeblich an Staatsgefühl gebricht, das historische Bewusstsein stärken und glaubt dafür einen bessern Weg nicht finden zu können als den zur Vergangenheit. Anstatt das Volk bei notwendigen Bedürfnissen zu fassen und ihm zu beweisen, dass diese allein durch Zusammenschluss und innerhalb staatlicher Organisationen fruchtbar befriedigt werden können, heben die Regierenden dozierend den Finger in die Höhe und benutzen alte Kunstwerke zur Symbolisierung dynastischer Felsenfestigkeit. Der Gedanke an das Historische soll die Ungeduld der Vorwärtsstrebenden zügeln. Nun ergibt sich aber die groteske Wirkung, dass dem Volke gerade durch diese übereifrige pädagogische Restaurierungsarbeit die wirklich lebensvolle Atmosphäre, worin die Geschichtsempfindung gedeiht, zerstört und an deren Stelle ein verderblicher, die politische Ungeduld erst recht anstachelnder Geist dekorativer Schaustellung gesetzt wird. Es ist der alte

Fehler unserer erziehungswütigen Zeit, dass sie Dinge lehren will, die überhaupt nicht lehrbar sind und dass sie das Gefühlsleben, diesen Quell aller schaffenden Kraft, dadurch schädigt. Mangel an Weisheit und an wirklichkeitsfrohem Erkenntnisvermögen verkehrt auch in diesem Fall die Arzenei in Gift.

Ja, wenn die Kunstformen mathematische Werte wären, die unter allen Voraussetzungen gleichartig wirken! Dann müsste es ja einerlei sein, ob ein Kunstwerk alt oder neu ist, sofern es nur ein schönes wäre. Dem ist aber nicht so. Schiller weist in einer seiner kunsttheoretischen Abhandlungen auf eine Anmerkung Kants hin, die auf die zur Diskussion stehende Frage ein helles Licht wirft: „Wenn wir von einem Menschen den Schlag der Nachtigall bis zur höchsten Täuschung nachgeahmt fänden und uns dem Eindruck desselben mit ganzer Rührung überliessen, würde doch alle unsere Lust mit der Zerstörung dieser Illusion verschwinden.“ Wäre es nur die Tonfolge, die mathematisch messbare Harmonie, was ergreift, so könnte es dem Hörer gleichgültig sein, wer den Reiz erzeugt. Die Seele will aber mehr; sie will immer ein Ganzes erfassen. Dazu gehört in diesem Falle, dass der Gesang in einer bestimmten Relation zur Idee der Natur empfunden werden kann. Und wie vor diesen Naturlauten ist es vor jedem Kunstwerk. Man empfindet in dem Sichtbaren oder Hörbaren der Kunst immer das Unsichtbare oder Unhörbare mit, das die konkrete Form erst hervorgebracht hat, und es ist durchaus eine Bedingung des Kunstgenusses, dieses Seelische in seinem Verhältnis zum Weltganzen zu erfassen. Die antike Statue, die einem als Fälschung nachgewiesen wird, verliert allen Kunstwert und behält nur Geltung als Kunststück. Die Blume, die sich bei näherer Betrachtung als Papierfabrikat ausweist, wird anders betrachtet als das Gebilde der Natur; man verliert die Freude an einem berühmten alten Bild, wenn gezeigt wird, dass wesentliche Teile von anderer Hand als der des Meisters stammen und die alte Architektur, die zuerst einen starken Eindruck macht, wird zur Kulisse, wenn man erkennt, dass sie das Werk moderner Restau-

ratoren ist. Die Forderung nach Echtheit ist in allen solchen Fällen viel mehr als eine Laune der Gewissenhaftigkeit. Vor Kunstwerken geniesst man nicht allein die Sensationen, die von den auf die Sinne unmittelbar wirkenden Linien-, Formen-, Farben- oder Lautreizen hervorgebracht werden, nicht nur das rein Klanghafte, Ornamentalische, sondern man erlebt vor allem auch den geistigen Prozess der Schöpfung mit. Darum ist es so notwendig, dass Wirkung und Ursache eine Einheit bilden, dass das Objekt der Kunst — wie das der Natur — mit sich selbst übereinstimmt. Die Idee des Werkes — das Wort Idee richtig verstanden, als schöpferische Anschauungskraft — wird dem Betrachter zu einer persönlichen Weltidee; er geniesst am stärksten vielleicht die Wahrhaftigkeit der Entstehungsweise, und es interessiert ihn weniger die mathematisch formalistische Rechnung als das Leben, das sich in der Kunst von Fall zu Fall kristallisiert. Notwendigkeit wollen wir sehn. Denn diese allein enthüllt ein Verhältnis zwischen dem Individuum — und im weiteren Sinne der Menschheit — und dem Göttlichen und erst indem wir dieses Verhältnis fühlen, steigert sich uns selbst das Lebensgefühl zur Begeisterung. In diesem Punkte liegt die Beziehung von Kunst und Ethik beschlossen. Was nicht gefühlt ist, nicht aus lebendigem Wollen stammt, ist wertlos, mag es der erste Blick auch vom Echten nicht unterscheiden können. Man hat gesagt, in jedem Kunstwerk läge die ganze Kunst. Das ist so zu verstehen, dass in dem bescheidensten Werk, sofern es wahrhaft künstlerisch ist, das Kunstprinzip der ganzen Art enthalten sein muss, in dem Sinne, wie in jedem Organismus die ganze Naturkraft bauend am Werk ist. Dieses Prinzip aber stellt sich ethisch so dar, dass der Künstler nur macht, was er nicht lassen kann, nur das, wozu ein innerer Zwang ihn treibt.*)

*) Es ist überaus charakteristisch, dass unsere Restaurateure sich mit den allermodernsten Ästheten in einem Punkte praktisch berühren. Gewisse Irrtümer kehren ja periodisch wieder. Wir hören heute wieder die Theorien, die schon von Herbart und Zimmermann verkündet und von Th. Vischer seinerzeit bekämpft worden sind: alle Kunst wäre reiner Formalismus, das

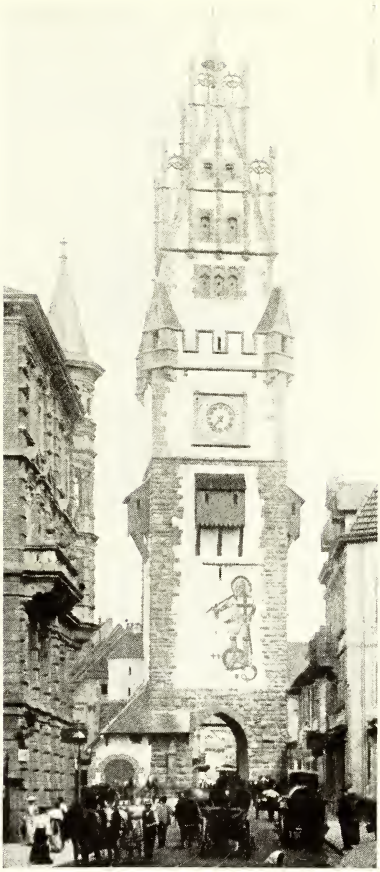
In der Baukunst ist es eine profane oder ideale Zweckmässigkeitsidee, die am Kunstgenuss teilnimmt. Was wir vor alten Bauwerken historische Stimmung nennen, was uns dort so entscheidend berührt, ist die Erkenntnis, oder doch der Instinkt, dass materielle und geistige Bedürfnisse restlos Form geworden sind, dass sich ein Charakter, ein Wille, eine Selbstherrlichkeit architektonisch verkörpert hat. Vor Profanbauten erkennen wir ein Stück sozialer Wirklichkeit und Lebenskultur, eine Spiegelung der Sitten und Lebensformen und vor repräsentativen Monumentalbauten spricht der aufs Ideale gerichtete Sinn, das Temperament ganzer Gemeinschaften zu uns. Selbst das ästhetisch Anfechtbare kann in dieser Betrachtungsweise in einer besonderen Weise schön erscheinen, nämlich charakteristisch, weil es auch in seiner Mangelhaftigkeit noch von dem Willen der Geschlechter erzählt. Die Geschichte selbst wird als Kunstwerk empfunden. Niemals aber darf von solcher Lebendigkeit die Rede sein, wenn Dinge, die früher notwendig waren, die es heute aber nicht mehr sind, als leere Kulturhülsen nachgeahmt werden. Im besten Fall gibt es dann ein Kunststück zu bewundern. Das Bewusstsein gerät in ein peinliches Dilemma und man steht mit geteilten Gefühlen vor Werken, die scheinen was sie nicht sind und sind was sie nicht scheinen. Die wahre

---

Schöne hätte mit dem Gehalt, mit etwas Geistigem gar nichts zu tun, sondern die Wirkungen beruhten nur auf „ein Verhältnisleben von Teilen, von Formgliedern"; der Klang, das Ornamentalische, das sinnlich Anreizende wäre alles. Wenn dieses Räsonnement richtig wäre, müsste in der Tat ein gut rekonstruiertes Gebäude genau denselben Kunstwert haben wie die originale Schöpfung. Denn wenn man von allen Gedanken und Gefühlen über den Ursprung der Leistung absehen könnte, wenn ausschliesslich die formale Projektion aufs Auge wirkte, so wäre die sogenannte historische Stimmung ein Sentiment, das nicht zur Kunstbetrachtung gehört. Dass in diesen Fehler nun zugleich die blasierten Ästheten, die aller Geistigkeit überdrüssig sind und nur noch einen mystischen Kultus der Reize betreiben, verfallen und die starren, rückständigen Akademiker ist sehr bezeichnend. Um so mehr, als diese letzten sich ihres leeren Formalismus nicht bewusst sind und damit sogar der historischen Idee in einer ethischen Weise zu dienen glauben.

Pietät leidet mehr darunter als stände sie vor einem Schutthaufen; das historische Gefühl wird nicht angeregt, sondern zerstört. Das Bauwerk wird nicht zu einem „Zeugen der Vergangenheit", sondern zum Ausstellungsobjekt und die Strasse der Stadt zum langweiligen Museum. Unternehmungen wie die Rekonstruktion der Saalburg oder des Heidelberger Schlosses sind teure Spielereien einer kindhaften Repräsentationslust; die genaue Reproduktion des eingestürzten Campanile in Venedig ist eine Brutalisierung der grossen Geschichtsidee und eine Restaurierung wie die des Kaiserhauses in Goslar — die „Ausmalung im Stile der Zeit" gehört ja fast immer zu dem Verfahren — muss geradezu Schwindel genannt werden. Hätten wir einen Katalog aller der Bauwerke, die in den letzten siebzig bis achtzig Jahren verrestauriert worden sind, so würde es sich zeigen, dass wir ein reines altes Bauwerk kaum noch besitzen. Es haben sich aller Orten in dieser wissenschaftlichen Zeit Vereine zum „Schutze" der alten Kunst gebildet und nun gibt es einen wahren Wettbewerb im Auffinden alter Burgruinen, die noch wiederherstellungsfähig sind.

Es ist Kraft, wenn ein Geschlecht die Werke der Vergangenheit zerbröckeln sehen kann, ohne dass ihm das Gewissen schlägt, wenn ihm der natürliche Prozess des Alterns ehrwürdiger ist als eine künstlich schminkende Verjüngung oder wenn es sich ohne sentimentale Bedenken entschliesst, das eigene Können an dem der Ahnen zu messen. Die subtilste Stimmung geht ja gerade von Bauten aus, woran verschiedene Jahrhunderte gebaut haben. Nicht im geringsten „stillos" wirkt es, wo eine romanische Kirchenanlage im barocken Formsinn umgebaut oder wo ein abgebrannter gotischer Turm durch eine graziöse Rokokospitze ersetzt worden ist. Was an reinem Harmoniegefühl verloren geht, wird durch das intellektuelle Interesse am Ursprung ersetzt. Unsere Vorfahren verfuhren mit Recht in all ihrer „Unbildung" so unbefangen; sie wollten nichts von jener schwächlichen Pietät wissen, die heute in der Kunst etwa bedeutet, was das Mitleiden im Sozialen. Sie dachten ganz ratio-



DAS SCHWABENTOR ZU FREIBURG IM BREISGAU

VOR UND NACH DER RESTAURIERUNG

nell, benutzten ohne viel Umstände das ihnen Überkommene und erweiterten oder modifizierten es ihren lebendigen Bedürfnissen gemäss. Und damit eben bauten sie für die Geschichte, die nichts anderes ist als eine Übersicht über die Willensäusserungen der Menschheit. Der stärkste Wille prägt die eigenartigste, am meisten organisch scheinende Form. Auch die Lebenden können ihre Art nur betonen und der Nachwelt überweisen, indem sie es machen wie die Alten, deren Grundrisse und Stilformen aus zweckmässigen, nützlichen, ja, wenn man will aus egoistischen Erwägungen entstanden sind. Besser als der heuchlerische akademische Kultus, dem alles sakrosankt ist, was älter ist als hundert Jahre, wäre es, wenn wir die alten Bauwerke für unsere Zwecke benutzten oder sie im Sinne unserer Ziele veränderten, wo es nötig wird. Es wäre edler, wenn wir uns selbst mehr achteten als das Erbe längst vermoderter Generationen, wenn wir, um mit Posa zu reden, nicht erschrocken vor dem Gespenst der inneren Grösse fliehen und uns in unserer Armut gefallen wollten. Wir könnten eine Kunst und eine Schönheit haben wie je eine frühere Zeit. Denn das Schöne ist nichts Absolutes, sondern etwas Fliessendes. Nur die Kraft ist immer dieselbe; die schöne Form aber kann sich allein in Gestaltung und Umgestaltung, im stetigen Wechsel entfalten.

Wir haben freilich zurzeit keine Bauformen, die den alten entgegengesetzt werden könnten, die uns ermächtigten, den eigenen Besitz nachdrücklich zu betonen. Aber das ist kein Grund, dass in dieser Zeit, wo so vieles untergeht und neu zum Leben drängt, wo alle Werte in Übergangszweifeln schwanken, die Kunst sich nur schwer behaupten und niemals ihre ästhetischen Tendenzen ganz rein zum Ausdruck bringen kann, wo also alles daran gesetzt werden müsste, die notwendige Entwickelung von ihren Hemmnissen zu befreien, dass nun diese restaurierenden Akademiker dem neuen Wollen unserer Baukunst feindselig gegenüberstehn. Wären sie konsequent, so müssten sie die Disposition der Zeit, woraus allein neues künstlerisches

Leben hervorgehen kann, begünstigen, damit einst Werke entstehen könnten, die einer späteren Epoche so erhaltenswert scheinen, wie uns die Arbeiten der Renaissance und Gotik. Aber mit einem Pessimismus, der im drastischen Widerspruch zu dem laut vorgetragenen Optimismus dieser von Berufs wegen Begeisterten steht, wird die Meinung verkündet, das künstlerische Vermögen der Menschheit wäre erschöpft und alles was wir tun könnten wäre, dankbar und fromm vom Erbe der Jahrhunderte zu zehren. Das ist eine Verneinung der idealen Kraft wie sie radikaler und schamloser nicht gedacht werden kann; und darum spricht sich hier das Schädliche des Einflusses unserer beamtenhaften Kunstwissenschaftler am deutlichsten aus. Mit ihren Phrasen und Gemeinplätzen, denen nicht zu widersprechen ist, weil die Zukunft verschleiert ist, lähmen sie die Arbeitskraft der Künstler, ersticken sie den Jugendmut ihrer Zöglinge. Umkleidet mit der Autorität staatlicher Würden, einherstolzierend in den prunkenden Gewändern ihrer Titel und Ämter, lassen sie im jungen Geschlecht gar nicht den Gedanken aufkommen, es selbst wäre auch eine Potenz. Sie rauben uns die alte Kunst, indem sie eine Theaterei daraus machen und sie rauben zugleich die Zuversicht auf eine neue. Nichts bleibt als eine Gegenwart, geprägt nach dem Bilde dieses Kunstpharisäertums. Eine jämmerliche, anmassende Gegenwart, ohne Saft und Kraft, ohne Liebe und ohne Wollen.

Das alles wird ja nicht hindern, dass die Zukunft ans Licht bringt, was sie von Lebenskeimen in sich birgt. Aber wieviel wertvolle Zeit geht verloren! Und wie viele edle Werke alter Kunst, die der heranwachsenden Jugend die schönsten Lehren und Beispiele von der Genialität der Weltgeschichte, von der Erhabenheit der Notwendigkeit geben könnten, werden inzwischen ruiniert durch kindhaften Unverstand, der zu erhalten meint, wo er hoffnungslos zerstört!

Dritte Reihe:

Kunstgewerbe.

Erziehungsfragen.

Kunstgewerbe.

Seit etwa fünfzehn Jahren stehen wir in einer Bewegung, die sich die Erneuerung der gewerblich angewandten Kunst zum Ziel gesetzt hat. Von einer Betrachtung der modernen Architektur ist sie nicht zu trennen. Nicht dass sie schon unmittelbar einen überall sichtbaren Einfluss auf die Baukunst hätte; aber sie scheint berufen, diesen Einfluss allmählich zu gewinnen, indem sie die beengte Sphäre der gewerblichen Tätigkeit verlässt oder erweitert.

Die Fülle der in einem arbeitsreichen Jahrzehnt geschaffenen neuen Tatsachen hat bis jetzt einen ruhigen Überblick kaum zugelassen. In einer leidenschaftlichen Beschäftigung mit den Fragen der Techniken, des Formgefühls, des Handwerks, der Industrie und der grossen sozialen Kulturaufgaben erschien das Einzelne oft zu gross und bedeutend, wurde das Ganze leicht unübersehbar. Die unmittelbar Beteiligten haben sich in den Ideenkreis der neuen wirtschaftlich gerichteten Kunsttendenzen so hineingelebt und sich plötzlich von so vielen Werken, die ein kritisches Verhältnis nicht gleich zulassen, umgeben gesehen, dass ihnen zum Nachdenken über Wert und Relation des Begonnenen fast immer die Ruhe fehlte. Da wir im ganzen mehr ein Geschlecht von Betrachtenden als von Wollenden sind, sehen wir uns stets der Gefahr ausgesetzt, das rechte Augenmass zu verlieren, wo es sich um die Abschätzung lebendiger Taten handelt; wir haben uns in einem Jahrhundert der Philosophie, der Wissenschaft und des Weltbürgertums gewöhnt, die Dinge so sehr als Relativitäten zu erkennen und von der eigenen Schöpferkraft klein zu denken, dass das Absolute, das nun vor unsern Augen entsteht, einmal zu gering

und ein andermal zu hoch eingeschätzt wird. Selbst bei den Überzeugten gibt es Tage exaltierter Hoffnung und solche der Mutlosigkeit. Die Aufgaben sind zu neu, zu vielfältig, zu beziehungsreich, als dass sie immer sachlich und ruhig erledigt werden könnten. Am meisten sind die zunächst Beteiligten den wechselnden Stimmungen des Vertrauens oder Zweifels ausgesetzt und um so mehr, je tiefer die Zusammenhänge spezifisch künstlerischer Probleme mit allgemeinen Kulturfragen empfunden, je lebhafter die Verantwortung dem Ganzen gegenüber gefühlt wird. Oft scheinen die grossen leitenden Gedanken erstickt von den schnellen Erfolgen eines nicht gereiften Wollens und wo Bestätigungen idealer Vorstellungen gesucht werden, fällt der Blick nicht selten auf die vom Egoismus genützte Modenarrheit.

Grosse Dinge sind versprochen worden: eine neue Kunst des Hauses als Resultat vergeistigter Lebensgewohnheiten, die Befriedigung kleiner ästhetischer und grosser sozialer Bedürfnisse und das Glück der Übereinstimmung von Lebenskraft und Lebensform, mit dem Ausblick auf eine arbeitsvolle aber grosse Zukunft. Vortreffliche Künstler haben sich zu Trägern einer Kunstidee gemacht, wie sie so fruchtbar und hoffnungsvoll selten aus langer Untätigkeit plötzlich hervorgegangen ist. Im ersten Ansturm sind verwirrende Erfolge erstritten worden; es ist genug geschehen, um die stolzesten Hoffnungen zu rechtfertigen, und wer am tiefsten die Unwürde der Zeit empfand, begrüsste das Neue auch am wärmsten. Die grossen, pathetischen Worte, die priesterlichen Gebärden der führenden Künstler schienen gerechtfertigt, weil daneben die Produktion wertvoller Kunstformen einherging. Es war ein Aufflammen der Begeisterung, eine Befreiung lange gebundener Kräfte. Die Jungen scharten sich überall zusammen und verständigten sich mittels einer Losung, die keiner doch vom andern wusste. Eine emsige Arbeit begann auf hundert Gebieten, das Profanste wurde verklärt und eine grosse Idee einte Berufs- und Laiengemeinden.

Die Geschichte der Bewegung desavouiert diesen grossen Zug des Wollens nicht. Der Gedanke, die Formen des Wohnens nach all den Irrtümern und Barbarismen der Zeit wieder zum Ausdruck lebendiger Bedürfnisse zu machen, hat sich aus der hohen Kunst Bestätigungen und Anregungen geholt und so zwei Entwickelungen: die soziale und die künstlerische, untrennbar verknüpft. In England begann, wie später überall, die Reorganisation damit, dass das Bewusstsein von der Würdelosigkeit der allgemeinen Lebensführung erwachte. In keinem Lande sind die moralisierenden Ruskinnaturen von der Bewegung zu trennen. Man sprach vom Glück der Menschheit, wenn man den Künstler anfeuerte, das Interieur umzugestalten. Das ist ein deutliches Zeichen, dass der Kulturinstinkt weiter zielt als auf die charaktervolle Befriedigung doch immerhin mehr oder weniger profaner Bedürfnisse. Es sind die Fragen der Staatswissenschaft, des Sozialismus, der Religiosität und alle Probleme der Ästhetik abgehandelt worden, um die Notwendigkeit einer Abkehr von den alten Stilen zu beweisen und das Recht zu Eigenem darzutun. Und der formbildende Kunstgedanke trat nicht minder anspruchsvoll auf. In England entstand neben den gewerblichen Bestrebungen eine ganze Malerschule; und wenn man über den Ewigkeitswert dieses Präraffaelitismus auch eben recht vorsichtig denken muss, so ist es doch zweifellos, dass in dieser Kunst das ganze Mass von Innigkeit niedergelegt worden ist, dessen die englische Generation jener Zeit fähig war. Die belgischen Nutzkünstler führen ihre Kunstmittel zu so stolzen Namen wie Millet und Daumier zurück, und auch in Deutschland, Holland und in allen andern beteiligten Ländern weist der so jäh erwachte Formsinn immer auf eine sehr ernsthafte Tradition der hohen Kunst hin.

Aber nach dem ersten jähen Aufschwung ist bald eine Reaktion eingetreten und die Zweifler haben es bequem gehabt, ihre pessimistischen Überzeugungen zu begründen. Denn es war von vornherein ein Fehler im Kalkul, der bald sichtbar

wurde. Es verwirrte von Anfang an, dass die führenden Künstler nur von Bedürfnis, Zweck, Materiallogik, Konstruktion und dergleichen sprachen, wo sie doch nichts anstrebten als die lebendig neue, immaterialisierte und im höheren Sinne „zwecklose" Kunstform; und dass die ihnen folgenden Handwerker mit Vorliebe das künstlerische Moment betonten, wo sie doch allein greifbaren Bedürfnissen vernünftige Diener sein können. Zu diesen falschen Begründungen, woran sich das Publikum allein hielt und wodurch es dem Widerspruch von Wort und Tat bald auf die Spur kam, hat der Umstand Anlass gegeben, dass sowohl Künstler wie Handwerker vom selben Punkte ausgingen und eine Strecke nebeneinander marschieren mussten, wobei die Argumente unter heftigem Fraternisieren ausgetauscht wurden. Es hiess, Kunst und Handwerk sei dasselbe; die Erfindung eines neuen Ornamentes wurde eine Zeitlang als Allheilmittel gepriesen; und da die erste Arbeit das Negieren des Falschen und Hässlichen war, konnte die Handwerkernatur sich wirklich eine Weile dem Künstler gleichgesetzt halten. Denn verneinen konnte sie so gut wie jeder andere.

Das sich erneuernde Kunstgewerbe nimmt dieselbe Entwickelung, die wir in der modernen Poesie und Malerei erlebt haben: es geht vom Naturalismus aus, um zum Stil zu gelangen. In den architektonischen Künsten heisst dieser Naturalismus: profane Zweckmässigkeit. Während der Handwerker aber auf dieser Stufe beharrt, benutzt der Künstler sie, um zu Höherem emporzusteigen. Des Handwerkers Arbeit ist es, der Notdurft, den Bedürfnissen des einzelnen ein würdiges Milieu zu schaffen; das Ziel des Künstlers aber bleibt, trotz aller Theorien — und seien es seine eigenen —, die schöne darstellende Kunstform, die ein Symbol ist. Dass ein praktischer Dualismus in der zur Hälfte angewandten architektonischen Kunst unerlässlich ist, wurde in der ersten Zeit von den Beteiligten und von den Laien nicht beachtet. Man wollte die Einheit, wo vollkommene Einheit nicht möglich ist, weil auf der einen Seite der profane Zweck herrscht und auf der andern der ideale.

HENRY VAN DE VELDE

ESSZIMMER

Die Zeit musste darum bald kommen, wo die beiden unnatürlich eng verschränkten Kräfte wieder in ihre gesetzlichen Bahnen zurückstrebten. Bevor von dem Resultat, von dem Gewinn, den trotzdem Kunst wie Handwerk in der festen Umschlingung davongetragen haben, gesprochen wird, ist es lehrreich, an einem Beispiel zu betrachten, in welcher Weise in der Entwickelungszeit gearbeitet worden ist.

Sehr charakteristisch zeigt sich nämlich der Widerstreit des Kunstinstinktes mit den Bedingungen gewerblicher Arbeit auf dem Gebiete des Möbelbaues. Die Künstler und Handwerker liebten es bis vor kurzem von Möbeln wie von hohen Kunstwerken zu sprechen. Wenn sie neue Formen für Schränke, Tische und Stühle erfanden, erhoben sie Anspruch, damit ebenso Bedeutsames zu leisten, wie grosse Maler mit ihren Bildern, schöpferische Plastiker mit ihren Statuen. Diese prinzipielle Überschätzung einer zur Hälfte doch profanen Tätigkeit entsprang dem Eifer, womit der sittlich angetriebene Kunstgeist, der suchend alle gewerblichen Arbeitsgebiete durchstreifte und sich seines endlichen Zieles noch nicht bewusst war, es heute noch nicht ist, nach bequemen Aufgaben verlangte. Aller Gegenstände des Interieurs hat sich dieser Geist bemächtigt und wertvolle Kraft dafür verbraucht; und dabei konnte es nicht ausbleiben, dass er, um sich vor sich selbst zu rechtfertigen, die Bedeutung der Objekte weit über Gebühr erhöhte. Da innerhalb des Kunsthandwerks der Möbelbau an erster Stelle steht und durch die Mannigfaltigkeit der Aufgaben besonders anlockt, hat sich das artistische Wollen der Führenden dort konzentriert.

Während man in England der geschmacklosen Anhäufung historischer Formen das blanke Nichts folgen liess und Möbel schuf, die aus glatten Brettern und Stäben schlicht gefügt sind, hat sich in Belgien, Frankreich und Deutschland ein neues Kunstprinzip des Möbels bemächtigt. Die unplastische, dekorative Kunst Englands, die sich an den Namen Morris knüpft, wusste mit dem Möbel nichts Rechtes zu beginnen, entkleidete es darum nur der längst zur Phrase gewordenen historischen

Zierformen und überliess es dann, in seiner steifen, praktischen Nacktheit, dem Gebrauche; die kontinentalen Nutzkünstler jedoch, die für ihre mehr aufs Plastische zielende Tendenz nach Objekten suchten, benutzten jede Gelegenheit, sich am Möbel in artistischen Konstruktionsformen zu üben. Es liegt in der Natur des völlig seiner Gegenwart lebenden Menschen, jede Tätigkeit für ein Endresultat zu halten; so nur gewinnt er die hoffende Kraft, an sich und sein Werk zu glauben. Die Talente, die in grosser Anzahl der merkwürdigen Architekturentwickelung aus dem Geiste der Malerei dienen, haben denn auch ihre Arbeit für das Ziel gehalten, und demgemäss gehandelt. Als die Künstler den wichtigen Schritt von der Malerei zur Interieurkunst unternahmen, beim Möbel anlangten, die ersten nützlichen und vor allem die ersten plastischen Aufgaben zu lösen hatten, glaubten sie ihr ganzes gesammeltes Bildnergefühl dieser Arbeit widmen zu müssen und vertieften sich mit heiligem Eifer, blind für alle Widersprüche, in die Probleme der Holzkonstruktion. So sind wir, im Laufe des letzten Jahrzehntes, in den Besitz von Möbeln gekommen, die für alle Zeiten merkwürdig sein werden. Ganz entflammt vom edelsten revolutionären Temperament, taten die Künstler, als wären noch niemals vorher gute Möbel konstruiert worden. Gründlicher konnte man nicht sein. Der Charakter des Holzes, so hiess es, ist stets vergewaltigt worden; es gilt der Natur des Materials zu folgen. Weiter verkündete man: der Gebrauchszweck allein ist ausschlaggebend, er bedingt die Konstruktion, die Form der Teile und ihren Bezug zum Ganzen; und dann: es genügt nicht, ein Möbel als Handwerker vernünftig zu fügen, sondern das Auge muss das Wie und Warum sehen und das kann nur mit Hilfe illustrierender Kunstformen geschehen. Man sieht, dass alle diese Forderungen in gewisser Weise Teile eines unklaren aber universalen Architekturgedankens sind, dass sie aber, auf das beschränkte Gebiet des Möbelbaues angewandt, einander widersprechen müssen. Van de Velde, der erfindungsreichste Wille unter allen Künstlern dieser Art, ver-

gass so gründlich wie möglich alle Möbelformen der Vergangenheit, sah sich dagegen die rationellen Arbeitsmethoden an, nach denen Equipagen, Schiebkarren und Segelschiffe gebaut werden und benutzte das dort erkannte Prinzip für seine Entwürfe. Nun stellte es sich ihm jedoch bald heraus, dass Tische, Stühle, Schränke, Türen und Paneele bei weitem nicht so charakteristischen Bedürfnissen dienen, wie Wagen und Schiffe, bei denen der Wunsch, so leicht und zugleich so widerstandsfähig wie möglich zu bauen, die entsprechenden Formen hervorbringt. Beim Möbel braucht man weniger mit Material zu sparen, es muss verschiedenen, zuweilen heterogenen Zwecken angepasst werden und ist nicht solchen intensiven Widerständen ausgesetzt wie etwa ein Fahrzeug. Es ergab sich darum eine Schwierigkeit, wenn der Künstler nur an der Hand des Nutzzweckes charakteristische Formen bilden wollte. Das Konstruktive kam aus Mangel an Funktionen, die hätten erklärt werden können, nicht zur Geltung und versteckte sich an Stellen, wohin der Blick nicht dringt. Der Künstler musste intellektuell nachhelfen, mittels Kunstformen die Konstruktion phantasievoll andeuten, Funktionen der Hölzer erfinden, dem Möbel ein inneres Leben andichten, das es nicht hat, kurz ein ganz neues Element: das Künstlerische, einführen. Daraus ergaben sich Widersprüche. Denn solche illustrierenden Kunstformen sind in den meisten Fällen ohne Vergewaltigung des Materials gar nicht möglich und da ihr Zweck ein idealer ist, also weit höher als das Handwerkliche steht, muss der Stoff sich dem Geiste fügen. Van de Velde und die seiner Art waren bei weitem mehr Künstler als Handwerker; darum betonten sie auch in erster Linie das Ästhetische, bildeten Kunstformen und entfernten sich dabei, ohne es zu merken, weit von ihren eigenen Handwerksforderungen: Berücksichtigung des Gebrauchszweckes und des Materials. Sie schufen Kunstwerke, die ebenso materialwidrig und oft auch so zweckwidrig sind, wie die Renaissancemöbel, deren Art ja bekämpft werden sollte. Wäre der Grundsatz richtig, wonach der Material-

charakter das Artistische bestimmt, so müssten für jedes Material besondere Kunstformen gebildet werden. Das geschieht aber weder bei den Modernen, noch ist es jemals in der Vergangenheit geschehen. Kunstformen sind stets das Primäre, das Entscheidende, sind Bildungen der hohen Baukunst und das Material hat sich zu fügen. Auch van de Velde verwendet dieselbe Kunstidee in jedem Material; immer kehren dieselben Liniengebilde und plastischen Ornamentgedanken wieder, ob es gilt das Gefüge eines Schreibtisches klar zu legen, einen Metalleuchter zu ornamentieren oder ob es sich um Schablonenmuster handelt. Das ist auch das Natürliche. Was die grosse Baukunst an Idealbildungen produziert, das spiegelt sich im Kleinen und Kleinsten der Nutzkünste immer getreulich ab. Es könnte scheinen, als wäre es im Resultat gleich, ob das Künstlerische am Möbel aus dem herrschenden Architekturgedanken hervorgeht, oder ob es als etwas Selbständiges erfunden wird. Der Unterschied ist aber, dass das beschränkte Kunsthandwerk im ersten Falle das Kind eines grossen umfassenden und stabilen Stilgedankens ist, während es im zweiten Falle dessen Vater werden, also seinerseits ein Kind zeugen soll, das, indem es wächst, seinen Urheber notwendig überwinden und vernichten muss. So ist in der Gegenwart die Bedeutung des Möbels überschätzt und an ihm verschwendet worden, was nur in den mannigfachen Aufgaben der Baukunst Platz hat, man hat das Holz als Versuchsmaterial für Kunstideen benutzt, die höher hinauf drängen.

Wenn wir die Ergebnisse übersehen, fällt es aber ohne weiteres auf, dass dieser Irrtum dennoch im besten Sinne produktiv war, dass er das Handwerk entscheidend bereichert und befruchtet hat. Denn was für die hohen Ziele der Kunst unzulänglich bleiben musste, war immer noch ein grosser, ein verwirrend grosser Gewinn für das Handwerk. Verwirrend, weil dieses die reichen Anregungen aus eigener Kraft nicht gleich verarbeiten konnte; ein Gewinn, weil es diese Anregungen doch auch nicht lassen konnte und so gezwungen wurde, aus eigener Kraft Entscheidungen zu treffen.

Was den wenigen führenden Künstlern nicht gelungen ist: sachlich einfache Gebrauchsmöbel oder andere Dinge des Interieurs zu entwerfen, das ist den Handwerkernaturen inzwischen geglückt. Aber es konnte nur glücken, weil die „Übertreibungen" der Künstler vorangegangen waren, weil von diesen ein Anschauungsextrakt geschaffen wurde, der verdünnt und ins Praktische übersetzt das Rechte ergab. Es ist darum sehr undankbar, den Künstlern zum Vorwurf zu machen, sie vermöchten nicht gute Nutzarbeiten zu schaffen. Sie haben mehr getan: nämlich ermöglicht, dass die dazu berufenen Handwerker das fachlich Nützliche wieder gelernt haben und sie sind im Begriff, weiter zu greifen und befruchtend auf die Baukunst zu wirken.

Die Logik der Tatsachen ist nicht zu verkennen. Aus den schwärmenden Ornamentikern, Möbelkonstrukteuren, Teppich- und Metallzeichnern, kurz, aus den Detaillisten sind bereits Interieurarchitekten geworden. Von den einzelnen Gegenständen sind sie Schritt vor Schritt zum Ganzen gelangt und wenn auch in ihren Interieurbildungen die „Idee" oft noch stärker ist als der Sachgedanke, so müssen sie allein auch hier als Anreger für Die gelten, deren Sinn mehr auf das nützlich Zweckhafte gerichtet ist. Für den so vom Dekorativen zur Architektur, zur Raumbildnerei Gelangten ist es aber nur ein Schritt, um vollständig Architekt zu sein. Während fast überall von aussen nach innen gebaut wird, das heisst: während der Stilgedanke, der Schein immer dem inneren Sein des Gebäudes vorangesetzt wird, kann der gewerblich vorgehende Künstler gar nicht anders als vom Innern ausgehen, da er vorderhand ja nur mit dem Interieur, nicht mit der Fassade zu tun hat. Damit ist aber eine wesentliche architektonische Arbeit schon geleistet. Nicht weiter wie der Schritt vom Bild zum gewerblichen Ornament, vom Ornament zum Möbel und von diesem zum Gesamtinterieur ist der Schritt von dort zur Aussenarchitektur. In dieser Beziehung zur Baukunst liegt das wahrhaft Revolutionäre der kunstgewerblichen Bewegung. Dort erst mündet sie in das

Leben, ins umfassende geistige und materielle Bedürfnis der Allgemeinheit. Darum ist der Aufwand von Ethik und Begeisterung, der so lange getrieben worden ist, sehr wohl verständlich. Das endliche Ziel ist der höchsten Anstrengungen wert und kann nur durch das Einsetzen der edelsten Kraft erreicht werden. Das grosse Publikum begreift diese Zusammenhänge freilich nicht; aber wenn es auch instinktiv und nur von Fall zu Fall urteilt, so sollte es doch vorsichtig sein mit seinem Gelächter. Sein niederer Standpunkt ist sogar von dem mittelmässigen Künstler längst verlassen worden. Man muss sich vergegenwärtigen, welche Dinge zu überwinden waren. In den wildesten Übertreibungen des letzten Jahrzehntes ist immer noch ein starker ethisch-ästhetischer Wille zu spüren. Hier ist kein falsches Ideal, das zu zerstören wäre, sondern ein echtes, das nur der Realisierung und sozialen Organisierung durch die Allgemeinheit harrt. Wenn diese gelingt, wenn der bildende Trieb sich die Baukunst zu erobern und sie lebendig zu erneuern vermag, wird der Strom der Kräfte einst befruchtend rückwärts fliessen. Dann wird Konvention hergestellt sein; es wird ein einziger Gedanke alle materiellen Nationalbedürfnisse determinieren. Denn die Baukunst ist immer die reifste und schönste der Kulturfrüchte; um sie hervorzubringen, müssen alle zusammenwirkenden Kräfte gesättigt sein von Gesundheit und Zukunftswillen. Was dem Menschen irgend gross und erhaben scheint, kristallisiert sich in der Baukunst und erst dann ist ein Volk seiner selbst gewiss, wenn es Symbole seines Wesens in selbständigen Architekturen errichten kann.

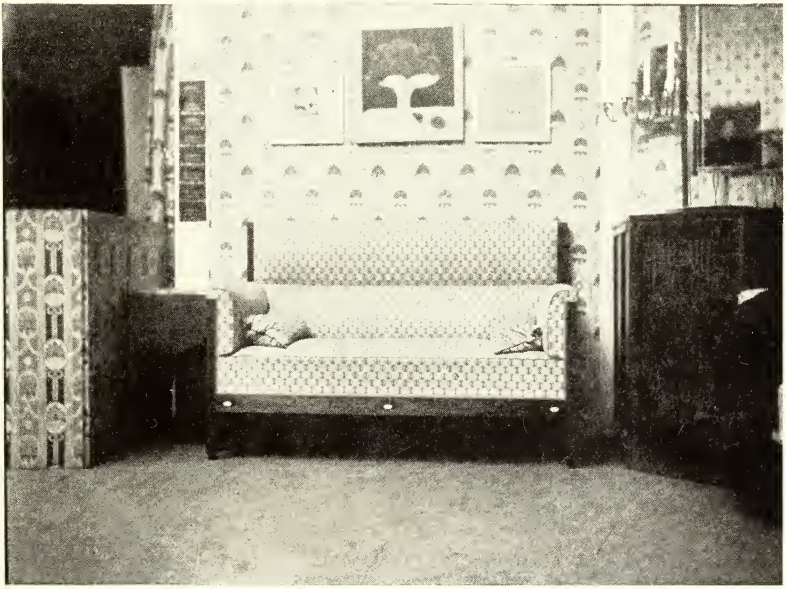
Der Künstlerwille zur reinen architektonischen Form strebt heute auf zwei Wegen zum Ziel. Der Dualismus wird am sinnfälligsten durch Namen wie Van de Velde und Peter Behrens bezeichnet. Die Gruppe, der der Belgier als Exponent dient, entwickelt die Form folgerichtig von unten nach oben: vom kausal-tektonischen Gefühl des Einzelgliedes zum weiteren Raumgedanken; die Behrensgruppe lässt dagegen das Einzelne vor der Hand auf sich beruhen und beschäftigt sich vor allem

mit der Bildung des Raumganzen: sie nimmt den Weg von oben nach unten. Dadurch wird diese letzte Gruppe zur Anlehnung an historische Formüberlieferungen, zu einem gewissen Akademismus gezwungen und veranlasst, die Traditionen bewusst und a priori aufzusuchen, wo jene andere das selbständig Neue zu schaffen sucht, das unbewusst und immer erst a posteriori einer latent wirkenden Tradition verknüpft erscheint. Van de Velde und die seiner Art schaffen neue fruchtbare Formwerte, doch haben sie nicht bedeutende räumliche Dispositionskraft; Die, wofür Behrens repräsentiert, haben die Disposition, aber ihnen kommen nicht besonders wertvolle Entdeckergedanken. Bei ihnen herrscht eine etwas spekulative Universalidee, ihre Art ist epitomatorisch; dort geht man vom kleinen, dem Raumhaften aber plastisch entgegenschwellenden Formkeim aus, der Architekt ist Erfinder. Auf der einen Seite sehen wir die Erkenntnisarbeit eines tektonisch gerichteten Willens, auf der andern einen temperamentvoll kritischen Geschmack. Die Tektonen erscheinen wie Psychologen, ihre Tätigkeit ist intuitiv; die Raumdisponenten muten mehr an wie mathematische Lyriker, ihre Tätigkeit ist methodisch. Auf seiten der Erfinder sind die stärksten Talente, Die, deren Mission darin besteht, mehr Anreger zu sein als Vollender: Van de Velde, Obrist, Pankok, Endell und die ihrer Art; auf der andern Seite stehen Alle, bei denen der anordnende Geschmack überwiegt: Behrens, Bruno Paul, die Wiener, Schultze-Naumburg, E. R. Weiss und viele geringere Talente.

Während Jene mit fast wissenschaftlicher Inbrunst aus einem Verstellungsembryo die kausal werdende Form, die an die Natur nicht mehr erinnert, zu entwickeln suchen, haben diese sich auf der Suche nach brauchbaren Traditionen in den letzten Jahren des Biedermeierstils und Empire bemächtigt. Sie suchen moderne Instinkte zu befriedigen, während sie zugleich mit den alten, kaum der Erinnerung entschwundenen Formen ein seltsames Spiel treiben. Ohne Zweifel bietet diese fein gepflegte Traditionsseligkeit den Künstlern manche Gelegenheit, in Sno-

bismus und Affektation zu verfallen. Darüber darf aber nicht verkannt werden, dass es gesunde moderne Instinkte sind, die sich dieser Verkleidung bedienen, weil sie nicht reif und stark genug sind, spontan bildend vorzugehen. Es sind eben die beiden äussersten Punkte, von denen der bildende Trieb ausgeht und da von endlichen Resultaten noch längst nicht die Rede sein kann, tut man gut, diesem oft nutzlos scheinenden Spiel der Kräfte aufmerksam zuzusehen. Es ist sehr leicht möglich, dass die nächsten Jahre wieder eine neue „Richtung" bringen, wenn dieses moderne Biedermeier erschöpft worden ist. Dann wird es gut sein, sich zu erinnern, dass solche wechselnden Strömungen, die wie Moden aussehen und es im gewissen Sinne auch sind, bei dem noch unsicheren Tasten der Künstler unvermeidlich erscheinen und dass ihnen doch eine tiefere Bedeutung zugrunde liegt.

Etwas Abschliessendes lässt sich über die grosse und weitreichende Bewegung, die Ausgangspunkt für so viele Bestrebungen ist, noch nicht sagen. Es muss für unsere Hoffnungen die Konstatierung genügen, dass sich darin die stärkste architektonische Kraft der Gegenwart offenbart und dass von dieser Seite die wichtigsten Entscheidungen ausgehen werden. Es ist schon zuviel getan worden, als dass von einer Vernichtung des Begonnenen noch gesprochen werden dürfte; aber bei weitem noch nicht genug, um begründete Schlussfolgerungen zuzulassen. So bleibt dem Lebenden nur übrig, sich diesem jäh erwachten und heftig ringenden Wollen rein und vertrauend hinzugeben.



EMIL RUDOLF WEISS ACHTECKIGES WOHNZIMMER (zwei Aufnahmen)

Erziehungsfragen.

In den Debatten über Organisation und Reorganisation der Kunstschulen werden in letzter Zeit viele Vorschläge gemacht; doch sind es in der Regel wenig mehr als am Schreibtisch entstandene Gedankenspielereien. Die Rechnung scheint meistens zu stimmen, aber schliesslich stellt es sich dann heraus, dass der Rest grösser ist als die Summe. Die mathematischen, unanfechtbaren Beweisführungen, die künstlichen Gedankenbauten stürzen bei der ersten Berührung mit der Wirklichkeit zusammen. Für den Schreibenden ist eine gewisse Art des „Positiven" recht leicht. Schwierig und freilich auch fruchtbar wird es nur dem Handelnden, der nicht Ideen, sondern Menschen in Bewegung setzt. Der Schriftsteller fürchtet sich gar zu oft vor dem wohlfeilen Vorwurf, er sei zu negativ. Das charaktervolle Verneinen ist jedoch ein sehr wesentlicher Teil seiner Aufgabe; denn wer das Falsche bekämpft, bereitet dem Besseren schon den Boden. „Es ist heutzutage Mode, negative Logik zu missachten, welche die theoretischen Schwächen oder die praktischen Irrtümer nachweist, ohne positive Wahrheiten festzustellen. Als Schlussergebnis wäre eine solche verneinende Kritik in der Tat ärmlich genug; aber als Mittel, irgend eine positive Kenntnis oder Überzeugung, wert dieses Namens, zu erlangen, kann sie nicht hoch genug geschätzt werden." (I. S. Mill.)

Die Scheu vor allzuschnellen Gedankenkonstruktionen ist vor allem in Fragen des Kunstunterrichts angebracht. Betrachtet man, zum Beispiel, ein Problem, wie das des kunstgewerblichen Unterrichts etwas näher, so entdeckt man, wie verwickelt ist, was dem ersten Blick so einfach scheint. Es überschneiden

sich darin unendlich viele Linien der Kulturentwickelung, ohne dass doch eine einzige darin endigt. Die Ästhetik kreuzt sich mit Forderungen profaner Zweckmässigkeit, die soziale Kulturphilosophie begegnet der Wirtschaftspolitik, der demokratische Altruismus trifft auf das aristokratische Ichgefühl und die unruhige Bewegung des Fortschrittes muss die Kurven der Tradition in sich aufnehmen. Schon diese Anziehungskraft des Problems sollte dem Staatsmann zu denken geben. Er freilich kann sich nicht tätig regen, bevor ihm grundlegende Vorarbeiten zu Gebote stehn. Die aber fehlen fast ganz. Nur die modernen gewerblich schaffenden Künstler sind eifrig gewesen, die weitreichenden Konsequenzen einer Erneuerung des Unterrichtswesens aufzusuchen. Unsere Verwaltungsbeamten, die in ihrer Position viel tun könnten, knicken meist vor Unternehmungen, die über lokale Vereinsmeierei hinausgehen, erschrocken zusammen und spotten im Kreise der sieben Schwaben des Radikalismus. Die Politiker von Beruf haben alle Hände voll mit Parteifragen zu tun, lassen Imponderabilien prinzipiell aus dem Spiel und streben dem sich mit der Zeit fortbewegenden Ziel naiv in der Hundekurve zu. Trotz der Lehren, die so leicht zu sammeln sind: dass das künstlerische Vermögen eines Volkes auch ein Stück Nationalwohlstand ist, lernen sie mit solchen Grössen im Staatshaushalt nie rechnen. Sie halten sich an Werte, die in statistischen Tabellen zu registrieren sind; und doch lässt sich der wirtschaftliche Wert einer Kunst wie die von Morris oder Voysey in Pfunden und Schillingen fast nachweisen. Niemand berücksichtigt in wirtschaftspolitischen Kalkulationen die wertschaffenden Talente, die doch nationale Wohlstandsquellen sind. Erst wenn die Kunst Industrie geworden und nach Mass und Gewicht rubriziert, der Versand mit Zahlen gebucht werden kann, bekommt sie Interesse für den Staatsmann. Der Rohstoff, die Arbeitslöhne, die Spesen: das alles wird in Rechnung gestellt; nur die Kraft, die alle Hände zweckvoll in Bewegung setzt, zählt nicht mit. Eine Kontrolle hat der Staatsmann nie über das Spiel der

Kräfte. Es wäre ein höherer Zustand, wenn der Politiker mit der Werte schaffenden Kunst Fühlung hätte und deren Arbeit seinen Ideen nutzbar zu machen wüsste. Nicht die staatliche Sanktionierung des fait accompli ist wichtig, nicht die politische Ausnutzung des Zufalls, sondern die Leitung der Idealkräfte zu vorbedachten Zwecken. In solcher Weise kann eine zugleich fortschrittliche und konservative Politik gemacht werden. Freilich gehört dazu neben der klaren politischen Vernunft, das feine Gefühl für den Kulturwert der Ästhetik.

Dieser Forderung ist nicht genug getan, wenn führende Künstler rechtzeitig einer bestehenden Institution eingegliedert, also etwa als Lehrer an Kunstgewerbeschulen berufen werden. Systeme sind immer stärker als Individualitäten. Man betrachte ein Milieu. Die Schüler unserer Kunstgewerbeschule sind im wesentlichen spät der Tertia entronnene „Volontäre" oder auch Handwerksgehilfen, die sich in mühsamer Bauarbeit das Geld für den Schulbesuch erspart haben und nun in zwei oder drei Semestern eilig lernen wollen, was ihnen einen höhern Lohnsatz garantiert. Das Ideale ist all diesen jungen Leuten furchtbar gleichgültig; sie suchen nur scharfe Waffen für den wirtschaftlichen Kampf ums Dasein. Von Künstlerwillen und gestaltender Energie ist keine Rede; sie wollen nicht ein Prinzip zur Geltung bringen, sondern im breiten Strom der Mode möglichst behaglich zu Tal treiben. Wo ein Einzelner versuchen, aus solchem Material, aus der Halbbildung in ihrer abschreckendsten Form einen Stamm selbständiger Kulturarbeiter zu ziehen, muss er solch hoffnungsloses Beginnen bald einstellen. Unter all seinen Schülern findet der Lehrer vielleicht zwei versprengte Idealisten. Die anderen, mit den oft sehr geschickten Fingern, fühlen sich nebenbei wohl gern als Stützen der Kunst; aber die nüchterne Notwendigkeit des Arbeitsmarktes verlieren sie doch nicht einen Augenblick aus den Augen und sie gehen nur mit dem Lehrer, solange dessen Auffassung von der Mode begünstigt wird. Zur Selbständigkeit gelangen sie nie, weil sowohl die klare soziale Stellung als auch alle Vorbedingungen des Charakters, des

Intellekts und der Begabung fehlen. Ihnen bleibt nur die Nachahmung. Der ganze Fortschritt besteht darin, dass einmal historische Stile nachgeahmt werden und ein andermal moderne Formen. Auf Nachahmung sind die Schulen auch bewusst eingerichtet; die vorhandenen Intelligenzen sind nur mit Hilfe ästhetischer Begriffsstützen mit einer Sammlung allgemeingültiger Gewerbeschönheiten zu erziehen.

Von diesen Zeichnern werden immer neue Massen in den staatlichen Anstalten ausgebildet und sie überschwemmen später Werkstätten und Fabriken. Der Industrielle bekommt die Kunst fast gratis. Er engagiert sich Zeichner, deren Hungerlöhne für ihn kaum in Betracht kommen und verlangt von ihnen täglich acht bis zehn Stunden lang Kunst, wie er von andern Angestellten andere Arbeitsleistungen fordert. Man vergegenwärtige sich nur einmal, was aus den Zöglingen der akademisch prunkenden Kunstgewerbeschulen später wird. Die einen haben in Textilfabriken Entwürfe in allen historischen Stilen bis zum modernen anzufertigen: nach Sammelwerken zusammengepauste „Neuheiten". Andere zeichnen ein ganzes Leben lang in lithographischen Anstalten Postkarten mit Ansichten, Adressen, Diplome, Plakate. Sie müssen das ganze Weltall abkonterfeien können. Noch andere entwerfen nur Etiketten für Zigarrenkisten; oder lernen methodisch Gehirnverrenkungen um konkurrenzfähige Metallverzierungen hervorbringen zu können; oder bemalen die Decken der Wohnhäuser mit Engeln, Blumen und „sezessionistischen" Ornamenten im Tagelohn. Die Besten und Talentvollsten sind Spezialisten für dies und das, für Plakate, Konfektion und Schmiedeeisen zugleich. Das geht Tag für Tag: Kunst, Kunst, immer neue Kunst. Ein Monatsgehalt von 100—200 Mark als Durchschnitt und keine Hoffnung für die Zukunft. Wie mancher von diesen Berufsidealisten wünscht sich nur ein paar hundert Mark Kapital, um einen Obstkeller, eine Zigarrenbude einrichten zu können. Die einen finden sich stumpfsinnig in ihr Los und vertrotteln; die andern, deren gutem Willen das Ziel genommen ist, schaffen sich einen rührend

traurigen Freistundenidealismus. Jene haben nicht das geringste Interesse an einen Staat, der sie misshandelt; diese suchen nebenbei die Welt zu verbessern in Theatervereinen, philosophischen Klubs und am Stammtisch. Alles in ihnen wird zum Zerrbild, weil ihnen die Arbeit eine Qual ist.

Dagegen können moderne Lehrkräfte nichts nützen. Nur die Verzierung wird anders; was sonst Rokoko war, wird nun „Jugendstil". Und wenn es das geworden ist, wird dann auch nur das geringste gebessert sein? Der Staat opfert der Industrie dieses Stück Volkskraft und kümmert sich um die Folgen nicht weiter. Garantien für Arbeitsgelegenheiten werden den Ausgebildeten nicht gegeben. Wird die Arbeit der „reinen Künstler" im Gewerbe Mode, wie wir es eben erlebt haben, so gibt der Fabrikant seine besten Aufträge nach dieser Seite und die Zeichner sehen sich einer Arbeitsgelegenheit beraubt, wofür sie doch bestimmt waren.

Zum selbständigen Beruf ist die Tätigkeit des Kunstgewerbezeichners erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts geworden. Vorher gab es nur Handwerker, die sich mit Hilfe einer Kunstkonvention zur ästhetischen Kultur erhoben, oder Künstler, die den Gewerben Direktiven und Vorlagen zukommen liessen. Die Industrie erst hat einen neuen Zwischenstand geschaffen, um mit seiner Hilfe den peremtorischen Forderungen der ins Ungemessene gewachsenen, demokratisierten Nachfrage gerecht zu werden. Der Beruf ist organisiert worden, um einem episodischen Bedürfnisse zu dienen; er weist nicht auf dauernde Bedürfnisse der staatlichen Gemeinschaft, wie das Handwerk, die Kunst oder der Handel. Darum fehlt ihm die feste Basis einer Notwendigkeit. Wie er entstanden ist, kann er im Laufe weniger Jahrzehnte wieder verschwinden. Ohne Gewerbe, heisse es nun Handwerk oder Fabrikation, kann ein Volk nicht kultiviert leben, auch nicht ohne die Kunst; des Zeichners aber, der zwischen diesen beiden Berufen steht, bedarf es nicht in jedem Falle. Das heute herrschende Verhältnis von Nachfrage und Angebot darf nicht als das Normale für alle Zukunft

betrachtet werden. Notwendig muss in absehbarer Zeit eine Vergeistigung der Forderungen eintreten; oder die Verflachung muss noch grössere Dimensionen annehmen, was die Einleitung zum wirtschaftlichen Ruin wäre. Welcher Fall aber auch eintritt: der Zeichnerstand wird unter Verhältnissen, die nicht denen unserer Tage gleichen, überflüssig sein. Was ihn geschaffen hat und erhält, ist eine Konjunktur, deren internationale Macht man gewiss nicht unterschätzen darf, die aber als dauernder Zustand nicht angesehen werden kann. Sie ist eine Entwicklungserscheinung und besteht darin, dass alle Zahlungsfähigen plötzlich die Möglichkeit haben, Luxuswerte zu erwerben, und dass jeder Proletarier in gewissem Sinne zahlungsfähig geworden ist; dass die in den Grosstädten konzentrierten Massen ihren leidenschaftlichen Parvenuwillen dekretieren dürfen und die durch keine Tradition oder sozialethische Konvention gelenkte Kunstindustrie entschlossen ist, auf Gedeih und Verderb dem Kapital zu dienen und allen trüben Instinkten des heilig verehrten Kunden entgegenzukommen. Erscheinungen dieser Art spiegeln sich stets in Einzelschicksalen ab; die Irrtümer der Allgemeinheit werden vom Individuum mit trauervollen Erfahrungen bezahlt. Der Zeichner nimmt darum nicht nur sozial und wirtschaftlich, sondern auch gesellschaftlich eine problematische Stellung ein. Er ist nicht Handwerker, nicht Künstler und nicht Industriearbeiter, trotzdem er alles dieses sein soll; er gehört einem Stand an, der überall Anschluss sucht und ihn nirgends findet.

Der Handwerker klagt mit Recht, dass ihm die Lehrlinge entzogen werden, die vier Jahre lang ohne Vergütung ernster Werkstattarbeit widmen können. Die jungen Leute, die ihm heute bleiben, müssen sofort den Verdienst suchen und sind darum mehr Arbeitsburschen als Lehrlinge. Durch diese Vernachlässigung des Nachwuchses wird das Handwerk in seiner Leistungsfähigkeit bedeutend geschwächt. Dazu trägt der Handwerker selbst noch ferner bei, indem er seine Söhne auf die Kunstgewerbeschule schickt, wo ihnen ein akademischer Dünkel

anerzogen wird, der ihnen die väterliche Werkstatt nicht mehr standesgemäss erscheinen lässt. Die besten Intelligenzen werden so dem schwer ringenden Handwerk entzogen und in einen Zwischenstand getrieben, der nicht aufs Gewerbe wohltätig zurückwirkt.

In den letzten Jahren wird nun allerdings eine energische und zielsichere Tätigkeit zur Reorganisation der Kunstgewerbeschulen entfaltet. Die äusseren Erfolge sind auch bedeutend, wie die Dresdener Kunstgewerbe-Ausstellung des Jahres 1906 gezeigt hat. Aber auch diese Erfolge berühren nicht das Wesen des Problems. Wenigstens nicht unmittelbar. Was davon mittelbar genutzt werden kann, wird noch zu betrachten sein. Vorher muss aber, um die Schwierigkeit der Lage zu erkennen, ein kurzer Blick aufs Ganze geworfen werden. Die Kräfte, die berücksichtigt werden wollen, respektieren nicht einmal die Grenzen der Länder und können darum nicht von einem neuen Unterrichtssystem gebändigt werden.

Nationalisiert man die allgemeine internationale Frage, so lautet sie: will die Regierung eine Politik begünstigen, die Schranken gegen den überwuchernden Industriealismus auftürmt? Offenbar nicht. Alles deutet darauf, dass die Industrie das Übergewicht hat. In dem Falle aber, dass bewusst Industriepolitik getrieben wird, ist das System der Kunstgewerbeschulen, die Heranzüchtung des Zwischenstandes, der Zeichner, ganz logisch. Die Frage spitzt sich zum politischen Glaubensbekenntnis zu; und doch glaubt man gemeinhin sie mit der Ästhetik lösen zu sollen. Merkwürdig ist es, dass der verstockteste Agrarier vom Segen der Kunstgewerbeschulen ebenso fest überzeugt ist wie der liberale Kommerzienrat. Ein bisschen Kunst, meint Jeder, ziert den ganzen Menschen — und die Nation nicht minder. Es wird als Sünde wider den heiligen Geist empfunden, als finsteres Reaktionsgelüste, wenn man der törichten Bildungsmacherei unserer Tage entgegentritt.

Jeder Künstler weiss, dass nichts schwerer ist, als im Kunstwerk das Zuviel zu vermeiden; in der Staatskunst ist es genau

dasselbe und nirgends wird gegenwärtig doch schwerer gegen diesen Fundamentalsatz gesündigt. Alle sollen alles wissen oder doch eine Ahnung von allem haben; das Recht des Schwachen wird in allen Gassen verkündet. Das Ergebnis ist, dass jede wohltätige Schranke fällt und der geistige Gehalt der Arbeit sich im Treiben der Welt verflüchtigt. Der Durchschnittsmensch hat mehr mit dem Verlernen zu tun als mit dem Lernen; fast unmöglich wird es ihm gemacht, einfach zu bleiben, einen Beruf von Grund auf zu üben und seine Weltanschauung aus der Arbeit, der edelsten Quelle aller Sittlichkeit, zu gewinnen. Nach allen Seiten muss er Dinge merken, die ihn gar nichts angehn, und das vollständig zersplitterte Leben ist eifrig bemüht, den zur inneren Sammlung Veranlagten zu zerstreuen. Und das, während der Einzelne sozial und im Beruf nichts ist als ein Maschinenteil, während keines der künstlich aufgegeilten Gelüste befriedigt werden kann. Wie soll das Volk ein rechtes Verhältnis zur Kunst finden, wenn ihre Werke gemein sind wie Brombeeren! Es gibt bald keinen Fetzen Papier, worauf die nichtsnutzige Pseudokunst nicht ihre eklen Zierate anbrächte. Das Vorrecht zur Einfachheit hat heute nur der Wohlhabende; der Unbemittelte muss noch immer die Fabrikkunst wohl oder übel in den Kauf nehmen. Genau dieses Scheinwesen will das Volk, zu solchen Ansprüchen ist es seit Jahrzehnten künstlich erzogen worden; es ist das Opfer der kunstindustriellen Spekulationswut geworden und mit seinen rohen Instinkten hat der Fabrikant genau so gerechnet, wie der Kapitän es mit denen wilder Völkerschaften beim Tauschhandel tut. Nun wird von den Kulturaposteln Lärm geschlagen und das Volk muss seines schlechten Geschmacks wegen allerhand Übles hören. Es hat aber überhaupt keinen Geschmack, weder guten noch schlechten, sondern nur Instinkte.

Alle Grossmächte treiben heute mehr oder weniger Industriepolitik, deren Folgen sich so grotesk darstellen und müssen es tun. Die Weltbewegung der Industrie ist in der Tat wie ein Fatum, ein Anhalten scheint auf künstlichem Wege

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

TREPPENHAUS IN EINEM PRIVATHAUSE ZU SWINEMÜNDE

nicht mehr möglich. Selbst Länder wie Russland und Amerika, die die Bodenkräfte ihrer ungeheuren Reiche bei weitem noch nicht ausgebeutet haben, industriealisieren sich schon. Ursprünglich nur, um sich vom Auslande unabhängig zu machen; aber die Produktion übersteigert sich wie von selbst und führt zum Export. Die Völker Europas wetteifern im Aufsuchen neuer unerschlossener Absatzgebiete, und schon ist der Zeitpunkt vorauszusehn, wo der Markt der Erde versorgt sein und die Hochflut zurückebben wird. Welche Krisen müssen dann ausbrechen! Inzwischen zeitigt dann die Expansionspolitik eine ungeheure Regsamkeit, weckt immer neu die Unternehmungslust und bringt einen Zug von Grösse in das unruhvolle Getriebe der Geschäfte. Es ist ein Schauspiel für nachdenkliche Gemüter; Schönes und Hässliches, Gutes und Schlimmes, Grosses und Niederes: alles fliesst aus derselben Kraftquelle. Wer sich der Bewegung hemmend in den Weg stellt wird überrannt und Mittel der Ästhetik gelten gegenüber dieser wirtschaftlichen Notwendigkeit, deren Zentrum nicht zu ermitteln ist, am wenigsten.

Wenn das Problem als Ganzes also dem Willen des Staates entzogen ist, denn Wind und Wetter müssen hingenommen werden wie es kommt, in der Natur und in der Weltgeschichte, so darf man doch fordern, dass unter peinlicher Berücksichtigung der gegebenen Verhältnisse, auf Grund unanfechtbarer Realitäten und unabweisbarer Imponderabilien das Mögliche getan wird, um die Gefahren, die in den jetzt herrschenden Zuständen liegen, zu paralysieren und die vorhandenen Kräfte nutzbar zu machen. Wenn viele kleine Mittel auf denselben Endzweck gerichtet sind, ist vielleicht doch ein Erfolg auch im Grossen zu erzielen. Was sich für alle hier behandelten Fragen der praktischen Baukunst ergeben hat, gilt auch für die Kunsterziehung: von den Anweisungen der Wirklichkeiten, von den Hilfsmitteln, die schon in den Erscheinungen liegen, ist Gebrauch zu machen; jede Willkür aber ist zu vermeiden. Es handelt sich mehr um einen Geburtshelferdienst als um das Schaffen neuer Prinzipien.

Darum sind es nicht eigentlich die schnellen äusseren Resultate des in der Reorganisation begriffenen kunstgewerblichen Unterrichtes, was die Hoffnungen belebt, sondern die Erscheinungen, die sich bei dieser Erneuerung nebenher ergeben haben. Die unmittelbaren Erfolge wären gewiss zu begrüssen, wenn sie nicht von den Zeichnern herrührten, also von einem Stand, dessen falsche soziale Stellung alle Anstrengungen des Unterrichts auf die Dauer vereiteln muss. Die neuen Unterrichtstendenzen weisen im wesentlichen auf Vorbilder in England zurück. In der Tat ist der kunstgewerbliche Unterricht drüben sehr geschickt organisiert worden. An Stelle des Atelierstudiums ist allgemein die Werkstattunterweisung getreten, die Praxis wird energisch betont und der Unterricht beschränkt sich nicht auf Lehrlinge und Gehilfen, sondern wird durch Meisterkurse vervollständigt. Wenn bei uns nun dasselbe getan wird, so werden die Resultate im besten Falle denen gleich sein, die wir in England seit einem Jahrzehnt und länger gesehen haben. So beachtenswert sie sind, so reizen sie doch eben nicht zu unerhörten Anstrengungen. Aller Aufwand hat drüben nicht verhindern können, dass die Bewegung in den angewandten Künsten, die dem Kontinent vorbildlich wurde, bald wieder abgeflaut ist und dass die so prinzipientreu erzogenen Kunsthandwerker nicht gehalten haben, was man von ihnen, den prädestinierten Nachfolgern der Morrisgruppe, erwartete. Die Ursache ist, dass man drüben immer noch Zeichner erzogen hat. Zum Teil vortreffliche moderne, im Naturstudium geschulte Zeichner, aber doch eben immer wieder einen Zwischenstand, dem es nie glücken kann, weil er zwischen Industrie, Kunst und Handwerk furchtbar eingeklemmt ist.

Ein Symptom, das für die Zukunftshoffnung dagegen wichtig ist und sehr Beachtung verdient, ist jetzt im reorganisierten deutschen Unterricht zu beobachten. Es zeigt sich an den Anstalten, deren Leitung modernen Künstlern übertragen ist (z. B. in der von Peter Behrens sehr gut geleiteten Kunstgewerbeschule in Düsseldorf) und sogar in den einzelnen

Klassen, die einer bewussten modernen Kraft unterstellt sind, das merkwürdige Phänomen, dass das Schülermaterial ziemlich schnell seinen Charakter verändert. Die Handwerker, die Zeichner bleiben fort und an ihre Stelle treten junge Leute, denen das Kunstgewerbe mehr Kunst ist als Gewerbe. Angelockt von der im letzten Jahrzehnt so oft gemachten Redensart, das Kunstgewerbe sei im Range der Malerei und jeder andern Kunst gleich, hoffen sie mit ihrer revolutionären Tätigkeit entscheidenden Einfluss auf das moderne Kunstleben zu gewinnen. Ihnen schwebt als Ziel vor, Bestimmende zu sein, nicht Dienende, wie die Handwerker. Darin und in der ganzen Art ihrer heute typischen Begabung, die den Rahmen des Fachklassenwesens überall sprengt, drückt sich offenbar die Tendenz aus, den Platz neu zu besetzen, den der Architekt im vernünftigen Verlauf der Dinge einnehmen sollte. Trotzdem sich in den Reihen gerade dieser Schüler auch die Dilettanten und vor allem die künstelnden Frauen in beängstigender Weise mehren, ist der Zug zur Architektur doch nicht zu verkennen. Aus der Arbeitsteilung streben diese Begabungen wieder zu einem Universalismus, der nirgend anders als in der Baukunst endigen kann. Ein Künstler wie Behrens gibt darum seiner Schule verständigerweise auch die Richtung zu diesem Endziel der heutigen Kunstgewerbebewegung. Freilich ist die Kraft, die sich so offenbart, noch so vage, dass man entschiedene Hoffnungen daran nicht ohne weiteres knüpfen darf. Die Eigenart dieses neu heraufkommenden Schülertypus weist vorläufig noch mehr aufs Malerische, ebenso wie die der meisten führenden Künstler. Da nun die Lehrer sich nicht einmal in ihrer Mehrheit zum Architektonischen durchzuringen vermögen, so können die Schüler es noch weniger. Welche Ungewissheit in den fundamentalsten Fragen der Erziehung zur Kunst auch bei Denen noch herrscht, die sich zur Leitung solchen neuartigen Unterrichts berufen fühlen, beweisen z. B. die Resultate der Privatschule, die in München von Obrist und von Debschitz gegründet worden ist. Auch dort ist die Tendenz zum Architektonischen noch

tief in malerischen Sonderanschauungen versunken. Aber sie ist vorhanden. Wenn darum auf Grund dieser Erscheinung, die als Fingerzeig der natürlichen Entwickelung aufgefasst werden kann, ein Programm gebildet werden soll, so muss der erste Grundsatz lauten, dass diese Gravitation des höheren Kunstgewerbeunterrichts zur Architektenschule unterstützt werden muss. Die Schlussforderung, die in der Abhandlung über das moderne Kunstgewerbe ausgesprochen worden ist, muss hier wiederholt werden: strenge Scheidung von Kunst und Handwerk. Und Kunst kann in diesem Fall nur heissen: Baukunst. Auch für den Kunstunterricht muss das Ziel sein, universale leitende Baukünstler auf der einen Seite zu erziehen und tüchtige, gehorchende Handwerker auf der andern. Kunstgewerbeschulen wie die Düsseldorfer weisen schon heute auf die Architektenhochschule. Für die Gewerbeschule aber müsste es ausschliesslich Aufgabe sein, den Handwerker auszubilden und den Industriekunstarbeiter zu erziehen; sie müsste ihres Hochschulcharakters entkleidet werden. Sie hätte den Werkstättenunterricht weiter auszubilden und die Ziele müssten ihr ausschliesslich von den Architektenschulen angewiesen werden. Die beiden Arten von Anstalten hätten sich ganz deutlich und rücksichtslos in eine Oberstufe und Unterstufe zu scheiden. Auf der einen Seite wäre ein Architektengeschlecht zur Natürlichkeit des Empfindens, zur Universalität der Anschauung und zur praktischen Bewältigung aller Fragen, auch der gewerblichen, heranzubilden. Wie der Musiker ein spezielles Instrument und das Musikantenhandwerk bis zu gewissen Graden lernt, um später zum Allgemeinen und zur Herrschaft über das Ganze zu gelangen, so würde der Architekt die Unterstufe zu überwinden und auf ihr sein höheres Talent zu erweisen haben. Auf der andern Seite aber bliebe der Handwerker eben auf diese unteren Stufen beschränkt, wäre so dem zersplitternden Universalismus, dem Künstlerdünkel entzogen und der dienenden Tüchtigkeit zurückgegeben. Nicht neben den Architekten und bildenden Künstlern hat der Handwerker, der Industriezeichner seinen Platz, sondern unter ihnen.

Die Kunstgewerbeschule gehört darum in die Kategorie der Fortbildungs- Handwerker- und Gewerkschulen, nicht in die Klasse der Hochschulen und noch weniger in eine ungewisse Stellung zwischen beiden. Nicht Gleichmacherei darf das Ziel des Unterrichts in dieser gleichmachenden Zeit sein, sondern Beschränkung jedes Standes auf seine natürlichen Grenzen, Unterordnung des Niederen unter das Höhere.

Eine Beschränkung der Schülerzahl in den höheren Architektenschulen, die den Gewerbeschulen das Stichwort zu geben haben, wäre leicht zu erreichen, wenn alle Dilettanten und noch mehr Dilettantinnen in die Handwerkerschulen verwiesen werden, sofern sie sich im strengen Examen nicht als Talente ersten Ranges erweisen. Versteht sich: nicht Examina, wie sie die „Bildung" absolvieren kann, sondern Prüfungen, die nur das ursprüngliche starke Kunstgefühl passieren lassen. Dort unten, in der strengen Arbeitszucht der Werkstätten, würde den Dilettanten die Eitelkeit bald vergehen. Ebenso versteht es sich, dass alle höheren Schulen nur von wirklich künstlerisch Empfindenden, alle unteren Anstalten nur von gefesteten Handwerkernaturen geleitet werden dürften.

Nur durch eine Steigerung der Tüchtigkeit, die durch Beschränkung und Befreiung der auseinanderstrebenden Kräfte erzielt wird, kann unsere Industrie dann wahrhaft konkurrenzfähig werden. Wenn es schon einmal der Industriestaat sein soll und — es muss zugegeben werden — sein muss, so nutze man wenigstens die Kräfte, die sich anbieten, im edelsten Sinne aus. Nicht aus Sentimentalität und himmelndem Idealismus, sondern aus vorausschauender Klugheit. Denn jede ernsthafte Anstrengung, jede Tüchtigkeit hat sich im Weltverkehr noch stets in klingenden Profit umgesetzt. Das Schicksal der Staaten ist dem der Individuen ähnlich. Es rächt sich alle Schuld, jede Unterlassungssünde in fühlbarer Weise. Die Regierungen sind berufen das zu wissen und weiter zu blicken als die nur immer dem nächsten Profit nachrennende, auf Gedeih und Verderb wirtschaftende Industrie. Die Staatsschulen sind nichts, wenn

sie nicht, wenigstens im wirtschaftlichen, Sinne führen. So lobenswert die Anstrengungen der letzten Jahre sind, sie beziehen sich doch schliesslich nur auf das Unabweisliche. Die Schulen beginnen der Bewegung zu folgen. Es ist aber nicht ihre Aufgabe zu folgen, sondern auf gewissen Punkten voranzugehen. Die Regierenden haben es in der Hand die grosse hoffnungsvolle Bewegung durch die Schulen wirtschaftlich zu leiten. Es bietet sich eine Gelegenheit zu dem wichtigen Versuch, die so lange unnatürlich vereinigten Tendenzen der Kunst und des Handwerks wieder zu trennen, damit beide, in ihren natürlichen Bahnen wirkend, einander mehr sein können als sie es bisher waren, damit aus dem Verhältnis von Herr und Diener erst rechte Kulturwerte hervorgehen.

Nur von einem Versuch kann freilich vor der Hand die Rede sein. Es bliebe abzuwarten, wie sich die Industrie dazu verhält, ob diese nicht selbst Schulen einrichtet, wenn der Staat ihr das bequeme Zeichnerpersonal entzieht oder mindert. Jedenfalls bedürfte es zur Durchführung des angedeuteten Planes, dessen Endziel die Auflösung des Zeichnerstandes ist, eines Vierteljahrhunderts. Und in dieser Zeit werden wahrscheinlich neue Faktoren hervortreten. Das darf die Heutigen aber nicht hindern, mit gesammelten Kräften die Arbeit zu beginnen. Als bequemster Ausgangspunkt kann dafür die Reformierung der Architektenhochschulen bezeichnet werden, wozu das Problem des kunstgewerblichen Unterrichts nun natürlich überleitet.

* * *

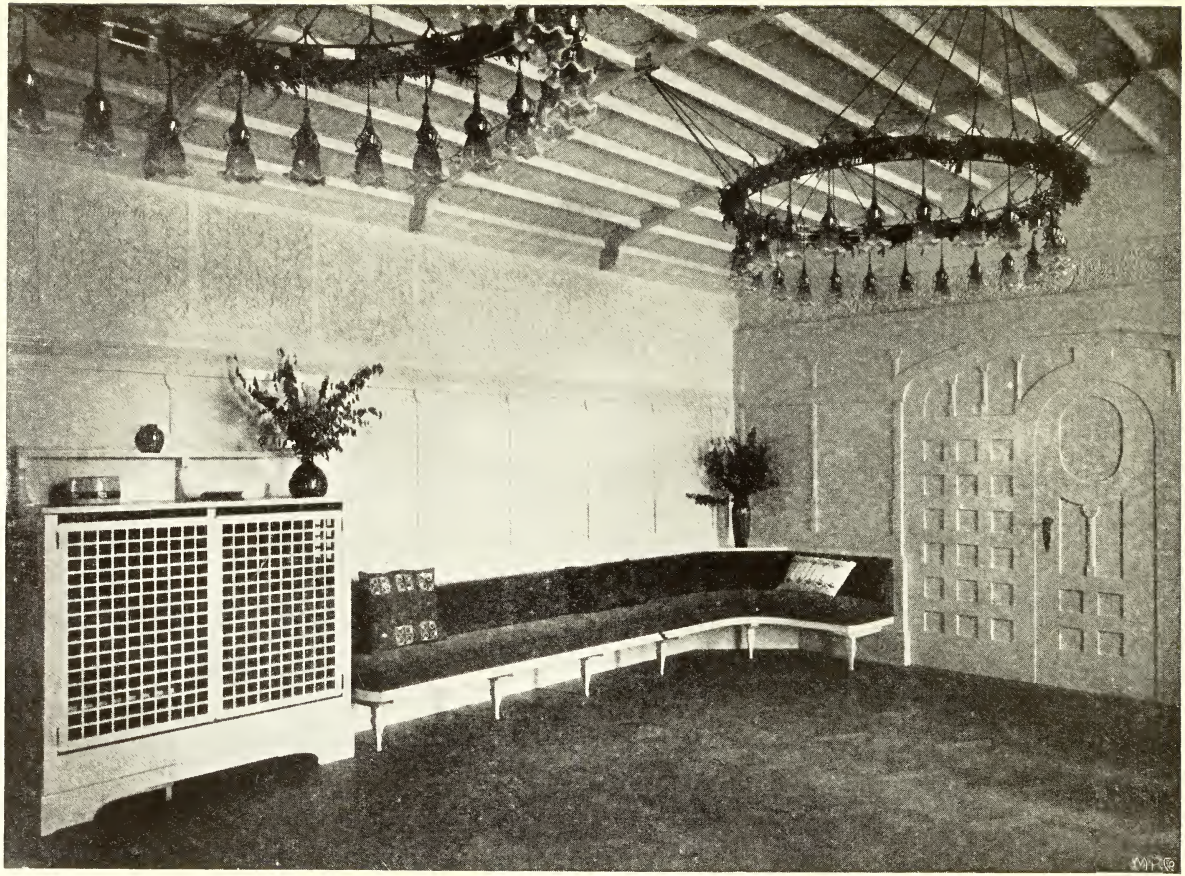
Die Schüler der Hochschulen für Architektur können in zwei Klassen geteilt werden: in solche, die die höhere Beamtenlaufbahn einschlagen und in solche, die nur eine auf der Baugewerkschule empfangene Bildung notdürftig erhöhen und mit der Weihe des Akademischen umgeben wollen. Die grosse Zahl dieser letzten entspricht durchaus dem aus dem Handwerk stammenden Schülermaterial der Kunstgewerbeschulen. Sie stehen auf demselben Niveau der Halbbildung und befinden

sich, wie jene, zwischen dem Handwerk und der Kunst, ohne ganz hierhin oder dorthin zu gehören. Aus ihren Reihen gehen die Architekturzeichner und Privatarchitekten hervor, deren sich vor allem die Bauunternehmer der Grossstädte bedienen, wenn sie ihre Mietskasernen nach den Vorschriften der Baupolizei einerseits und ihres tollen Proletariergeschmacks andererseits, gleich strassenweis aufführen. Oder es werden diese Schüler subalterne Angestellte in Baubureaus. Man sollte es freilich nicht für möglich halten, dass die furchtbaren Stuckorgien unserer Grossstadtstrassen auf akademische Lehrinstitute des Staates zurückweisen. Nur auf der Hochschule aber lernt der Halbgebildete die „historischen Formen" so genau kennen, dass er später befähigt ist, selbständig diese Formen für ekle Zwecke der Reklamesucht anzuwenden. Mit feierlichen Gebärden werden ihm die „ewigen Schönheiten" ausgeliefert, nachdem er sie und ihre historische Einteilung glatt auswendig gelernt hat. Und niemals kommt den Regierenden der Gedanke, welch ungeheure Verantwortlichkeit sie auf sich laden, wenn sie so den Kultus des grotesk Hässlichen begünstigen, wieviel sittliche Werte durch solche Barbarei vernichtet werden. Die Hochschulen sind doch wohl gegründet worden, um die Kultur zu heben; sie wirken jedoch kulturzerstörend.

Diese Zöglinge gehören gar nicht auf die Hochschule. Nicht weil sie ungebildet im landläufigen Sinne sind, sondern weil sie kein Talent haben. Genügte erlernbare Bildung, um ein tüchtiger Architekt zu werden, so könnte sich wenigstens die zweite Klasse von Schülern, für deren Beamtenkarriere das Abiturium gefordert wird, legitimieren. Das Talent ist aber etwas, das in den Räumen der Hochschule längst keine Geltung mehr hat; höchstens als eine Eigenschaft, die nebenbei nützlich ist. Das konnte nur geschehen, weil dort von wahrer Kunst nicht mehr die Rede ist, sondern nur noch von Wissenschaft. Das Ziel ist — die Forderung des Abiturieums zeigt es schon — nicht die Heranbildung des leistungsfähigen, eigenartigen Künstlers, sondern die des korrekten Be-

amten. Wer sich heute dem Architektenberuf zuwendet, denkt zuletzt daran, sich zu prüfen, ob auch entschiedene Kunstbegabung seinen Entschluss rechtfertige; das Baufach ist ihm vielmehr eine Karriere wie jede andere, deren Vorteile und Nachteile mit kühler Objektivität ausgerechnet werden. Die Chancen können vorher kalkuliert werden, weil spezifische Beamtentugenden: Pflichtgefühl und gehorchende Intelligenz, den Weg zu den erreichbaren Ämtern und Würden sichern. Für den Abiturienten führt dieser Weg, über genau bezeichnete Etappen, in die höheren Staatsstellungen oder zu Titeln, deren Prestige einträgliche Privatpraxis verbürgt. Diesem Mechanismus der Berufsorganisation gegenüber spielen die wenigen Talente, die sich hier und dort einmal durchsetzen, keine Rolle. Das allgemeine Ziel: die sichere Staatsstellung, der suggestive Titel und die durch den akademischen Nimbus gewonnene Privatpraxis wird am besten erreicht, wenn der Studierende möglichst genau tut, was „man" — eine unbekannte Grösse, verkörpert immer durch den nächsten Vorgesetzten — von ihm verlangt. Nirgend in diesem bureaukratischen System ist es noch erkennbar, dass das Ziel des ganzen Aufwandes die Gestaltung des Schönen sein soll; und nirgend erkennt das Volk darum in der Baukunst unserer Tage ein Widerspiel seines eigenen Geistes.

Es wäre eine weit ausholende Untersuchung nötig, um festzustellen, warum dem Baubeamten, der früher nur ein Aufseher für technische Vorschriften war, jetzt so grosse Macht über die künstlerische Produktion eingeräumt wird, warum das akademische Zentralisierungssystem gerade in unserer demokratischen Zeit durchgeführt werden konnte. Der ungeheure, in Jahrhunderten nicht gut zu machende Schade für unsere Kultur liegt aber vor aller Augen. Das Wesen jedes unlebendigen Akademismus besteht darin, dass ihm Systeme mehr bedeuten als Persönlichkeiten. Denn alles Systematische kann erlernt werden, während der lebendige Geist der Kunst auf ewig junge, nicht lehrbare Gefühlskraft angewiesen ist.



Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Alexander Koch in Darmstadt.

RICHARD RIEMERSCHMID MUSIKZIMMER

Die Träger persönlicher Gefühlskraft werden aber in unseren Staatskunstsystemen unbequem empfunden; am weitesten bringt es der ungeniale Normalmensch mit gewissen automatischen Anlagen der Anempfindung und Nachahmung. Da der Berufsgeist stets von der Majorität der Interessierten seine Prägung empfängt, muss dem modernen höheren Baubeamten das Standesbewusstsein zur Hauptsache werden. Denn was er ist, ist er nicht durch Talent, sondern durch die Vorrechte höherer „Bildung". Auf dem Polytechnikum fühlt er sich als Student, und seine vornehmste Sorge besteht darin, gesellschaftlich ebenso geachtet zu werden wie der Korpsstudent. Als Regierungsbaumeister — und natürlich Reserveoffizier — ist er ganz erfüllt von Referendarempfindungen und Assessoranschauungen und als Kunstprofessor oder Baurat lebt er durchaus in der Gedankenwelt der Geheimratskreise. Die subalternen Bauführer und Zeichner sind auf der anderen Seite von Rechnungsräten oder Postassistenten geistig kaum zu unterscheiden. Ein starrer Kastengeist bemächtigt sich der ganzen Gruppe und sondert sie vom Volk ab. Nicht Pläne für Kunstwerke, nicht ein begeistertes Wollen beschäftigen den Studierenden, sondern es nehmen ihn die Vorbereitungen zu den Examina, die die Treppe der Karriere auf verschiedenen Punkten sperren, ganz in Anspruch. Vom lebendigen Bedürfnis der Zeit klingt nur ein schwacher Widerhall in die Ateliers und Hörsäle hinein; wo das junge Geschlecht doch für neue Ideen geworben wird, geschieht es ausserhalb der staatlichen Lehranstalten und hinter dem Rücken der staatlich beglaubigten Autoritäten. Der Geist des Systems dringt bis in die tiefsten Schichten. In den Baugewerkschulen unterrichten Lehrer, die im Polytechnikum erzogen worden sind, und so wird der naive Sinn des Maurerpoliers sogar gedrillt, das „Künstlerische" zu begreifen, wie Beamtenunverstand es sich vorstellt. Dass diese Vorstellung sich schmarotzend nur am Gebälk alter Kunst emporranken kann, leuchtet ein. Mit eifrigem Bemühen wird das vor Jahrhunderten genial Geschaffene nachgemessen und kopiert;

organisch gewordene Schönheitsformen werden gänzlich gewandelten Bedingungen angepasst, und eklektizistische Archäologie gilt als Kunst. Man glaubt, wenn vielen Werken alter Kunst das Meisterhafte entlehnt und dieses zusammengestellt würde, müsste ein neues Meisterwerk entstehen. Darum empfiehlt der Professor seinen Schülern: entnehmen Sie das Fenster dem Palazzo Pitti in Florenz, Türumrahmung und Gesimsprofile dem Petersdom und den Dachansatz einer venezianischen Kirche. So entstehen „Kompositionen" nach dem Sprichwort: „Prüfet alles, und das Beste behaltet". Von organischen Entwicklungsbedingungen des Kunstwerkes weiss man nichts mehr, trotzdem alle Stile der historischen Reihenfolge nach zum Unterrichtsprogramm gehören. Es herrscht die Meinung, wer Harmonielehre „gehabt hätte", wäre ein perfekter Musiker. Es wird fast nur für das Examen gearbeitet; nach dem ersten für das zweite und so fort. Da Kunst aber nicht überhört werden kann, gelangt das System von selbst zur Überbetonung des Technischen, des Mathematischen. Dieses ist gewiss auch vonnöten; doch wird es so in den Vordergrund gestellt, dass jede künstlerische Eigenart von vornherein aussichtslos ist. Der Studierende kennt die Stile sehr genau: das ist sein Kunstgefühl; er versteht nach einem Allerweltsschema zu kompilieren: das ist seine Begabung.

Der alte Riehl wird dem vorsichtigsten Politiker nicht verdächtig sein. Nun, selbst dieser bedächtige Herr hat es nicht unterlassen mögen, auf die Gefahren eines überwuchernden Bureaukratismus hinzuweisen. Er schrieb, es sei dem Beamten im allgemeinen gleichgültig, ob es regne und hagele oder die Sonne scheine, ob die Ernte gerate oder missrate, ob Überfluss oder Teuerung herrsche, denn sein Einkommen wäre ihm unter allen Umständen gewiss. Auch dem Baubeamten, der die sichere Karriere vor sich hat, ist in diesem Sinne das Schicksal der Allgemeinheit gleichgültig. Er kennt seine Pflicht, kann jede Anschauung von der Akademie beziehen und braucht sich um Wind und Wetter der Entwickelungen nicht zu kümmern.

Hochmütig sieht er die Kräfte der Zeit gegeneinander wirken; nicht eine Hand rührt er, um tätig einzugreifen in den Kampf der Meinungen und erst wenn andere, unakademische Künstler im schweren Ringen Formen geschaffen haben, die nicht mehr ignoriert werden können, nimmt er diese Resultate für die Akademie in Anspruch und geriert sich nun von neuem als allein würdiger Vertreter auch dieser Schönheit. Immer steht er abseits und während eine Kunst geboren wird, die der Zukunft allein einen Begriff von unserem Wesen hinterlassen wird, misst er mit wichtiger Miene alte Gesimse und Kapitäle, sich „vornehm" in seinen Wissenschaftsdünkel zurückziehend.

Da der Kunstbeamte aber, schon aus Selbsterhaltungstrieb, diese Gleichgültigkeit niemals zugeben darf, da er vielmehr sich selbst belügen und seinen unsittlichen Standpunkt zur Kunst sogar mit grossen Worten beschönigen muss, und da dieser grosse Trug nicht von wenigen Einzelnen, sondern von einem ganzen Stand geübt wird, so wächst das Problem zu einer Bedeutung empor, wovon sich unsere ahnungslosen Eintagspolitiker nichts träumen lassen. Es wäre natürlich ganz falsch, diese Fragen nur persönlich moralisch zu nehmen und zu tun, als hinge die Besserung der Zustände von ethischen Entschlüssen Einzelner ab. Das beteiligte Menschenmaterial wird unter allen Umständen gleich gut und schlecht sein. Das System aber stösst jetzt die vorhandenen des Bildens und der Bildung fähigen Kräfte zurück und stärkt alles hemmend Philisterhafte. Wären dieselben Individuen als freie Kulturarbeiter dem Wind und Wetter der geistigen Konkurrenz ausgesetzt, hätten sie ihre Fähigkeit durch Kunsttaten zu erweisen, statt durch Titel und Gesinnungen, so würden sie qualitativ das Zehnfache leisten. So nur könnte eine natürliche Auslese der Tüchtigsten stattfinden. Das Volk ist am gesündesten, das möglichst vielen Selbständigkeiten Gelegenheit zum Schaffen gibt; und am schwächsten ist das Volk, das für schwache Mittelmässigkeit, für die subalternen Veranlagungen mehr Sorge trägt als für das Talent. Werte werden nur von Denen

geschaffen, die in der Not und im Gedränge des Lebens das Herrschen gelernt haben.

Wenn unserem Volk an einer eigenen Baukunst etwas liegt, wird es Schritte tun müssen, um diese alteingewurzelten Schäden zu beseitigen. An einer grossgearteten Architektur muss seinem Selbsterhaltungstrieb aber liegen, weil diese Kunst stets unmittelbar aufs Soziale zurückweist und als Barometer der Lebenskraft und Veredlungsfähigkeit einer grossen Gesamtheit betrachtet werden muss. Der Anfang dazu ist die Reorganisation der Architektenschulen. Aus diesen Beamtenzüchtigungsanstalten müssen wieder Kunstschulen gemacht werden; das Talent muss über die Aufnahme und den Grad des Schülers bestimmen. Das Ziel des Unterrichts darf nicht totes technisches Wissen sein oder Entwickelung eines lächerlichen Standesbewusstseins, sondern die Erziehung zur freien, erkenntnisstarken Bildnerkraft. Die einzige Möglichkeit diesem Problem beizukommen, besteht wieder darin, die Gegenmittel zu finden, die das fortschreitende Leben selbst erzeugt. Beim Suchen einer solchen Gegenkraft fällt der Blick dann eben auf das moderne Kunstgewerbe. Das Gute, Revolutionäre und Ausbildungsfähige in der heutigen Baukunst stammt zum weitaus grössten Teil von den Malern, die zum Kunstgewerbe übergegangen sind, dort das Interieur ausgebaut haben und so allmählich in die Baukunst hineinwachsen. Ihr Verfahren ist das allein Hoffnungsvolle, weil sie sich selbst und ihre Kunstideen von innen nach aussen entwickeln, wogegen die Hochschulen gezwungen werden, alle lebendigen Bedürfnisse zu ignorieren und von aussen nach innen zu bauen — auch an ihrer persönlichen Entwickelung. Wie darum die Betrachtung über die Reorganisation der Kunstgewerbeschulen zu dem Resultat kam, diese müsse in ihrem höherem Teil zur Architektenschule werden, so ergibt sich aus der Kritik der Baufachschulen das Resultat, diese müssten werden, was eben jene obere Stufe der Kunstgewerbeschule sein soll.

Die auf neue Grundlagen gestellte Schule für Baukunst hätte den Schüler denselben Weg zu führen, den das heute typische

Talent geht: über das Gewerbe zur Kunst, über die handwerklichen Einzelberufe zur alles umfassenden Architektur. Wie der Kapellmeister zuerst zwei oder drei Instrumente spielen lernt als Musikant, um später der herrschende Musiker werden zu können, so hat der Architekt vom praktischen Einzelfall auszugehen. Ist der Zögling eine Handwerkernatur, so wird er auf der untern Stufe verweilen; ist er ein Künstlergeist, so macht er sie zum Sprungbrett. Es wird im Effekt auf eines hinaus kommen, ob diese Reform von der Kunstgewerbeschule oder vom Polytechnikum aus unternommen wird, wenn jeder Schüler nur den Weg von unten nach oben zurückzulegen hat und wenn gesellschaftliche Vorrechte oder Nachteile in seinem Bildungsgang vor der Begabung zurückzutreten haben. Am sichersten wird es vielleicht ans Ziel führen, wenn solche Bestrebungen, wie wir sie in Düsseldorf sehen, vertieft und von der Regierung unterstützt werden; wenn alle wahrhaft Talentierten den Gedanken ins Auge zu fassen beginnen, ob sie nicht den staatlichen Beamtenzüchtungsanstalten, mit Verzicht auf alle äusseren Vorteile, fernbleiben und einen neuen gründlicheren Lehrweg über das Kunstgewerbe suchen sollen. Freilich dürfen sie dabei nie vergessen, dass sie das Beste sich vorderhand autodidaktisch erwerben müssten; selbst eine Schule wie die in Düsseldorf ist ein frühester Anfang, etwas Unfertiges, das zwar sehr hoffnungsvoll ist, aber unbedingte Garantien für die Zöglinge nicht bietet. Schon darum nicht, weil gewisse, dem Architekten notwendige Disziplinen an dieser Schule, die nominell doch immer noch eine Kunstgewerbeschule ist, nicht gelehrt werden dürfen. Ob den jungen Baukünstlern endgültig der Besuch solcher Anstalten empfohlen werden darf, wird davon abhängen, ob der Staat sie in näherer oder fernerer Zeit sanktionieren und ihren Unterrichtsplan genügend erweitern wird.

Ein Resumee zeigt also den engsten Zusammenhang der Unterrichtsprobleme im Kunstgewerbe und in der Baukunst. Im Pädagogischen spiegelt sich der bedeutende Ausgleichsversuch, dem wir seit einem Jahrzehnt zusehen. Er besteht

darin, dass das Kunstgewerbe zur Unterwerfung unter die Baukunst sich drängt und dass diese umgekehrt im Kunstgewerblichen eine gründliche Naturalisation sucht. Sollten sich einst die auf ein Ziel weisenden, noch ganz getrennten Kräfte finden, so wird verkündet werden können, dass die bildende Kunstkraft auf Grund bewusst gewordener Kulturbedürfnisse den heute allein fast herrschenden profanen wirtschaftlichen Mächten endlich wieder gewachsen ist. Und dass von diesem Augenblick ab dann von einer neuen Baukunst die Rede sein darf, war in diesem Buch zu beweisen.

GETTY CENTER LIBRARY

3 3125 00607 1720